

BERICHT VAN DE **TWEEDE WERELD OORLOG**



WETENSCHAPPELIJKE REDACTIE

Drs. A. H. Paape
hoofdredacteur
Prof. dr. P. W. Klein
Prof. dr. A. F. Manning
Prof. dr. J. Presser †
Drs. R. L. Schuursma
Drs. P. R. A. van Iddekinge

BUREAU-REDACTIE

John Bakkenhoven
Jac Constant
Henk Bouwman
Joep Büttinghausen
Ans Corvers
Rutger Dinger
Hidde Hoekstra
Babs Israëls
Tine Jansen - van Wijk
Aafje Leenstra
Cees van der Ploeg
Joop Pollmann
Judith van de Wouw

FOTO-RESEARCH

Frans Kurtz
Rupert Blaauw
Hans Bredewold
Frans van Meerwijk †

CARTOGRAFISCHE RESEARCH

Gerard Guns

ILLUSTRATIES

Theo Barten
Herbert Meijer
Olyslager Organisation b.v.
Richards Studio
Martin Swarts

VORMGEVING

Henk Pen
Rob Ligtelijn
Kees van Bakergem
Vant ten Brink
Rob de Nooy
Ron Putto
Pim Smit
Louis Woldberg

PLANNING EN PRODUCTIE

Arie Hoogendoorn
Adriaan Turkenburg

TECHNIEK

zetwerk: Nederlandse Boekdruk Industrie b.v., 's-Hertogenbosch
druk: Nederlandse Offset Industrie b.v., Amsterdam

© 1970/1975 Uitgeverij Amsterdam Boek B.V., Amsterdam

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of
openbaar gemaakt door middel van druk,
fotokopie, microfilm of op welke wijze dan ook,
zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

BERICHT VAN DE TWEEDE WERELD OORLOG



AMSTERDAM BOEK

De Tweede Wereldoorlog is verleden tijd. Zij die hem hebben meegemaakt, dragen hun – vaak afschuwelijke – ervaringen hun leven lang met zich mee. Voor een steeds groeiend deel van de generaties die hem niet aan den lijve hebben ervaren, wordt de Tweede Wereldoorlog steeds meer tot wat hij in de toekomst voor iedereen zal zijn: een stuk – een belangrijk stuk misschien – van de wereldgeschiedenis.

De herinnering aan de doden zal vervagen. Hun aantal – rond de vijftig miljoen – zal wellicht nog tot verbazing en enig hoofdschudden leiden, nauwelijks meer tot deernis. Zij zullen verdwenen zijn in de statistiek. Van een deel van hen – hoe gering? – zullen de namen nog leesbaar zijn op de kruisen van de onafzienbare begraafplaatsen die langzamerhand steeds slechter zullen worden onderhouden en tenslotte zullen verdwijnen. Een nog kleiner aantal namen zal terug te vinden zijn op de monumenten en gedenktekens over de hele wereld. Maar ook die zullen steeds achtereislozer voorbijgelopen worden, hoogstens ingepast in het dagprogramma van het schoolreisje of het uitstapje van de personeelsvereniging. En op sommige hoogtijdagen zullen hier en daar hoogwaardigheidsbekleders, als onderdeel van de routine van de dag, er met geëoefende hand een krans bij leggen, de gedachten gericht op het smetteloze verloop van de plechtigheid.

De materiële verliezen van de Tweede Wereldoorlog – zo omvangrijk dat hun cijfermatige benadering, 3000 miljard dollar, slechts als een getal zonder reële inhoud ervaren wordt – hebben reeds nu hun betekenis verloren, ook al denken sommigen van tijd tot tijd nog met enige weemoed terug aan een verdwenen kostbare bezitting of waardevol kleinood. Doch de vraag naar de materiële schade is lang reeds overstemd door de toename van de welvaart in de naoorlogse periode, deels mogelijk gemaakt door de versnelling in de ontwikkeling van de technologie die de oorlog – zoals elke oorlog – teweegebracht.

Naarmate het oorlogsgebeuren zelf en de traumata die het teweegebracht, vervagen en op de achtergrond geraken, wordt steeds belangrijker de vraag wat de Tweede Wereldoorlog heeft betekend voor de ontwikkeling van de mensheid op langere termijn, een ontwikkeling waarin ook deze oorlog voor steeds meerderen steeds meer 'slechts een rimpeling' zal gaan betekenen. Vooraan bij de opsomming, die het antwoord op die vraag zal moeten omvatten, dient te blijven staan: de beteugeling van het nationaal-socialisme en fascisme als de mensheid bedreigend politiek stelsel. Dát althans werd bereikt, in, door en met deze oorlog.

Het is niet weinig. De opluchting daarover mag blijvend zijn, hoe ontevreden en verontrust wij ook mogen zijn over ontwikkelingen en verschijnselen van na 1945 die ons steeds weer doen realiseren dat de oorlog overwinnaars mag hebben gekend, maar dat de vrede nog steeds niet gewonnen is en dat de vrijheden die de wereld in 1945 dacht te gaan genieten, voor ontelbaren nog maar een zeer geringe inhoud hebben.

De oorlog heeft situaties doen ontstaan, machtsverhoudingen gewijzigd, ontwikkelingen op gang gebracht of versneld, waarvan de gevolgen en de draagwijdte nog nauwelijks te overzien zijn; én, voor het merendeel waarvan niet te zeggen valt of zij zonder die oorlog niet ook – wat anders, wat trager, wat minder schoksgewijs – zouden zijn ontstaan of gegroeid. De verdeling van de wereld in twee grote machtsblokken en hun onderlinge koude strijd, de tweedeling en de degradatie in machtspolitieke betekenis van Europa, de dekolonisatie van de volken van Zuid- en Zuidoost-Azië en van Afrika, de ontplooiing van het China van Mao Tse-toeng tot een nieuwe wereldmacht en, na het grote verdriet om de zes miljoen, de stichting van de staat Israël te midden van de Arabische volken. Het is een opsomming die zonder moeite is uit te breiden, met hetzelfde voorbehoud. Desondanks zal de geschiedschrijving die zich met deze problemen van na 1945 bezighoudt, zich ter verklaring steeds weer moeten verdiepen in aspecten van de oorlog.

Hoeveel historisch onderzoek er ook reeds verricht is, hoeveel publikaties er ook al over de Tweede Wereldoorlog zijn verschenen, hij zal nog een onafzienbare tijd onderwerp van studie en discussie blijven. De historicus zal zijn vragen blijven stellen en trachten daarop zijn antwoord te vinden. Evenals de kunstenaar die, geboeid door het wereldgebeuren tussen 1939 en 1945, steeds weer probeert zijn beeld van die tijd neer te leggen in romans, toneelstukken, films en produkten van beeldende kunst.

Men zal blijven zoeken, men zal blijvend aandacht besteden aan deze periode uit de wereldgeschiedenis, waarvan de uiteindelijke importantie voor het verdere lot van de mensheid pas in de verre toekomst zal kunnen worden afgewogen.

BEELD VAN DE OORLOG

VERWOESTING VERWOORD

KEES FENS



Wim van der Linden

'Aber schreiben werde ich trotz alledem, unbedingt, es ist mein Kampf um die Selbsterhaltung.'
Franz Kafka, *Tagebücher*, 31 juli 1914.

Bij het verschijnen in 1958 van *De donkere kamer van Damocles* van W. F. Hermans en bij het uitkomen in 1963 van de op deze roman gebaseerde film *Als twee druppels water* is er van enkele zijden geprotesteerd tegen het beeld van de illegaliteit in deze roman en film. In het protest (dat zich overigens gemakkelijker laat ridiculiseren dan weerleggen) wordt niet alleen een verwarring tussen documentaire en roman zichtbaar, er kan zich nog iets anders in manifesteren: onderscheid tussen romans over de oorlog en romans die zich van de oorlog als his-

De schrijver W. F. Hermans, die in zijn werk het volslagen chaotische van mens en wereld verbeeldt. Zijn 'De donkere kamer van Damocles' (1958), o.a. geïnspireerd door het 'Englandspiel', is daarvan een voorbeeld.

torisch gebeuren hebben losgemaakt. Romans waarin die oorlog zelfs niet behoeft voor te komen, maar die een wereldbeeld en een mensbeeld oproepen die beide in het historisch gebeuren van de oorlog hun oorsprong vinden. Hermans heeft zich voor zijn *De donkere kamer van Damocles* laten inspireren door historische gebeurtenissen, met name door het *Englandspiel*. Bij lezing daarvan moet hij de schok der herkenning gekregen hebben van een visie op

mens en wereld, die hij al eerder in zijn novelle *Het behouden huis* (1952) en zijn roman *De tranen der acacia's* (1949) had verbeeld: het volslagen chaotische van mens en wereld, de onbetrouwbaarheid en bedrieglijkheid van beide ten gevolge daarvan. De oorsprong van die visie kennen we nu. De kernpassage van Hermans in 1969 verschenen *Fotobiografie* betreft de gebeurtenissen op 14 mei 1940, de dag van de capitulatie: in een kleinburgerlijk Hollands gezin wordt de orde plotseling ontmaskerd als schijnorde en die ontmaskering is een teken van een bijna absolute verschuiving. Hermans geeft dit aldus weer:

'Op 14 mei 1940, kort nadat het Nederlandse leger zich aan de Duitsers had moeten overge-

ven, bleek dat mijn zuster zich had laten doodschieten door een oudere neef van ons, een politiefunctaris die daarna de hand aan zichzelf sloeg.

Mijn haat tegen mijn ouders veranderde toen in een bijna satanisch te noemen medelijden, omdat dit juist hun oudste kind overkwam, die altijd het gewilligste was geweest en waarvan zij grote verwachtingen hadden gekoesterd. Te denken gaf mij ook het feit dat zelfs in onze familie een familiedrama bleek te kunnen voorkomen. Trouwens, heel dat solide voor-oorlogse Nederland was van de aardbodem weggevaagd.'

De bovengemaakte onderscheiding maakt een

de hoogtepunten behoort. In de — beperkte — opzet van zijn studie heeft hij gelijk: hij bepaalt zich tot de Engelse literatuur en tot die literatuur die met de oorlog in strikte zin van doen heeft. Het bewustzijn dat de oorlog geen onderwerp is voor onsterfelijke poëzie, om de dichter Cecil Day Lewis te citeren, kan een verklaring voor de afwezigheid van 'oorlogsliteratuur' in de Engelse letteren zijn. Gebrek aan betrokkenheid was er, met name bij de dichters, niet, zoals de poëzie van de jaren dertig en voor een deel die van de oorlogsjaren kan uitwijzen. Maar toont Bergonzi zich in zijn beperking wel een meester, zowel ten opzichte van de Eerste Wereldoorlog, onderwerp van zijn boek, als ten opzichte van de Tweede Wereldoorlog,

voormannen waren, zijn 'produkten' van de oorlog en van het malaisegevoel van de eerste jaren daarna. De neerslag valt vaak pas na jaren en op onvoorziene plaatsen en met, vanuit de oorlog gezien, niet direct herkenbare resultaten.

In het algemeen kan gezegd worden dat de eerste soort, de oorlogsromans in strikte zin, snel vergeten is, na een vaak hevig, kortdurend succes. Hun verschijningsdatum ligt in de eerste jaren na de oorlog, al zijn er uitzonderingen. Hun belangrijkste karaktertrekken zijn hun realisme en hun documentaire karakter. (De karrevrachten leesvoer, die door sommige magen nu nog te verdragen zijn, blijven hier buiten beschouwing. Het drieluik *Null-acht-fünfzehn*



Fotoarchief Spaarnestad

overzicht van de neerslag van de oorlog in de romanliteratuur er niet gemakkelijker op. Waar ligt met name bij de tweede soort de grens? Loopt die niet tot vandaag door proza werken heen, geschreven door auteurs voor wie de Tweede Wereldoorlog het voorlaatste hoofdstuk uit hun geschiedenisboek is? In het slot hoofdstuk van zijn *Heroes' Twilight, a Study of the Literature of the Great War*, merkt Bernard Bergonzi op, dat de (Engelse) prozaverslaan van de Tweede Wereldoorlog zelden de literaire hoogte halen van romans en autobiografieën die betrekking hebben op de Eerste Wereldoorlog. Hij kan slechts verwijzen naar de trilogie *The Sword of Honour* van Evelyn Waugh, dat in Waugh's werk toch echt niet tot

De Duitser Günter Grass schreef 'Die Blechtrommel' (1959), een zeer cynische afrekening met een tijdvak en een cultuur. Hier verkoopt hij in West-Berlijn (1964) een blad dat hem zeer na aan het hart ligt.

waarop hij tegen het einde van zijn studie het zicht opent? Men kan toch moeilijk uit onder de vaststelling dat een van de succesrijkste naoorlogse Engelse romans, *Lucky Jim* van Kingsley Amis (1954), met de oorlog alles te maken heeft. Deze spottende aanval op de gevestigde Engelse orde is zonder de oorlog en het gevoel van machteloosheid en vergeefsheid bij de terugkerenden in 1945, niet te begrijpen; de 'Angry Young Men', van wie Amis en Osborne de

van Hans Helmut Kirst kan hier als een nog niet eens zo slecht voorbeeld gelden.) Het grootste succes behaalde overigens niet een Duitse roman — al leverde dat land het grootste aantal — maar een Amerikaanse: *The Naked and the Dead* van Norman Mailer (1948). De kracht van het boek is hieraan te danken, dat Mailer niet alleen een gedetailleerde beschrijving van het oorlogsbedrijf in de Pacific geeft, maar de lotgevallen van de dertien mannen beschrijft in nauwe relatie tot de sociale problemen van de Verenigde Staten: de figuren zijn representanten van een verziekte maatschappij. En het zinloze van het hele oorlogsgebeuren krijgt in het verhaal over de dertien op even afschuwelijke als overtuigende wijze gestalte.



Bijna evenveel succes had de literair zwakkere roman *From Here to Eternity* van James Jones (1951), die in zijn kritiek op het Amerikaanse legersysteem voor de roman van Mailer niet onderdoet, maar zich concentreert op één figuur, de hoornblazer Prewitt (onvergetelijk geworden door de filmrol van Montgomery Clift). Sentimentaliteit valt aan het boek niet te ontzeggen; clichématigheid ook niet. Het zou hier na tien jaar duren vóór de Amerikaanse literatuur de beste roman over de Tweede Wereldoorlog voortbracht: *Catch-22* van Joseph Heller, dat zijn soms vermoeiende kracht dankt aan het absurdisme waarmee hier het oorlogsbedrijf is beschreven. Men is hier ver van het vertrouwde realisme, van de aanklacht ook;

alles is op zijn kop gezet en komt daardoor pas in al zijn belachelijkheid en ridicule waarheid recht overeind te staan. De held is anti-held geworden.

De vele Duitse oorlogsromans — ik noem er hier slechts enkele: *Sie fielen aus Gottes Hand* van Hans Werner Richter (1951), *Der Himmel von unten* van Hans Hartung (1951), *Die unsichtbare Flagge* van Peter Bamm (1954), en vooral deze drie, die in het genre zeker literair de beste zijn: *Die sterbende Jagd* van Gerd Gaiser (1953), *Die Stalinorgel* van Gert Ledig en *Vor dem grossen Schnee* van Hans Plump — al deze boeken verhullen het grootste probleem van de Duitse literatuur na de oorlog: de afwe-

zigheid van literatuur. De beste schrijvers hadden sinds 1933 het land verlaten of zwegen. Hun boeken werden verbrand. In Duitsland zelf bestonden zij niet langer. Het effect van verbanning en verbranding is afgrijselijk geweest: een hele generatie op opgegroeid, die haar beste schrijvers niet kende. Een land verloor zijn literatuur. En dat niet alleen. George Steiner heeft geen ongelijk, wanneer hij in zijn omstreden essay 'The Hollow Miracle' (prachtige titel, het stuk staat in zijn boek *Language and Silence*) verklaart dat in de oorlog de Duitse taal gestorven is aan de verkrachting die die taal heeft ondergaan, zoals ook de muziek niet gespaard bleef. En de ondergang van het land, dat het beste dat het had, zijn taal, misbruikte, is onvergetelijk beschreven in de roman die ik het indrukwekkendste boek van de Tweede Wereldoorlog zou willen noemen: *Doktor Faustus* van Thomas Mann (1947). In de figuur van de musicus Adrian Leverkühn, die zich aan de duivel verkoopt, is Duitsland gepersonifieerd, zonder dat de roman ook maar ergens een nadrukkelijke allegorie wordt. Pas expliciet worden het duivelspact van Leverkühn en het lot dat Duitsland aan zichzelf voltrok, met elkaar in verband gebracht in de onvergetelijke slotzin: *Ein einsamer alter Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland*. En niets belet de lezer in de oude man de oude Thomas Mann zelf te zien, die hier de 'eigenlijke' schrijver van het boek, Dr. phil. Serenus Zeitblom, verdringt en zijn betrokkenheid bij het hele gebeuren onomwonden laat blijken.

Met de vrede komt Franz Kafka in Duitsland. De toevoeging 'terug' zou net iets te veel zijn, want de grote ontdekking van Kafka's werk, onder meer als voorspiegeling van de verschrikkingen van de jaren '40—'45 (al of niet terecht in dat werk gezien), heeft plaats tussen '33 en '45. Verwonderlijk is het niet dat het beste dat geschreven wordt, door zijn werk geïnspireerd is. Evenmin behoeft het verbazing te wekken dat de beste romans, die van Hermann Kasack en Hans Erich Nossack bijvoorbeeld, spelen in een geheel verlaten wereld, waarin de mensen — hoe kan het anders in een land dat zijn taal heeft verloren — hun identiteit kwijt zijn: de mens is een naamloze en gestalteloze in een lege wereld. *Die Stadt hinter dem Strom* van Kasack dateert al van 1947: Robert Lindhoff wordt door een stadsbestuur geroepen tot de betrekking van stadsarchivaris. Hij komt in een totaal verwoeste stad, waar hij familie en een geliefde ontmoet. Maar aanraken kan hij ze niet. Men denkt hier meteen aan Aeneas' afdaling in de onderwereld. Alles wat hij wil aanraken ontsnapt hem. Hij keert terug naar zijn vroegere woonplaats, waar zijn verhalen over de dodenstad niet geloofd worden. Opnieuw wordt hij naar de puinstad geroepen, nu voorgoed: hij wordt zelfs een der schimmige bewoners. De roman is duidelijk symbolisch, maar als bij alle goede symbolische werken is het leven sterker dan het teken: de roman laat zich nergens als een overtrokken allegorie lezen. De situatie van Duitsland en van de Duitser in 1945 is er huiveringwekkend in weergegeven. In sommige opzichten doet Kasacks roman denken aan de hetzelfde jaar verschenen roman *Nekyia, Bericht eines Überlebenden* van Nossack. Een man die de oorlog overleefd heeft, keert terug naar



Kiepenheuer & Witsch



De Amerikaan geworden Duitser Thomas Mann schreef 'Doktor Faustus' (1947), een zeer indrukwekkend boek waarin het lot van Duitsland pas aan het slot blijkt.

Links: de Amerikaan Norman Mailer met zijn (gewezen) echtgenote Adele. Hij debuteerde met zijn 'The Naked and the Dead' (1949).

Rechtsboven: de Duitser Heinrich Böll, die er wellicht het best in slaagde de innerlijke verwoesting van de oorlog te verwoorden.

Rechtsonder: Marga Minco (vooraan in de stoet) schreef 'Het bittere kruid' (1957), een kleine kroniek van de jodenvervolgung met een sterk autobiografisch karakter.

de stad, die geheel verlaten is. Hij gaat een huis binnen en bemerkt daar geen spiegelbeeld meer te hebben. Het bijzondere is nu, dat Kossack zijn hoofdfiguur in een droom zijn oorlogsverleden laat beleven. De werelden zijn omgekeerd: droomsituatie in de werkelijkheid, werkelijkheid in de droom, al mengen zich velerlei mythische en algemeen menselijke zaken in de droom. Na de droom ontwaakt hij tot nieuw leven en roept hij anderen daartoe op: 'Wast u in het water, en als u uw gezicht terugziet, zult gij elkaar ook namen geven. En wanneer de



ANP

namen klinken, zal de aarde daarvan ontwa-
ken en denken: 'Nu moet ik bloemen en bo-
men laten groeien.'

Van Heinrich Böll is paradoxaal gezegd dat hij
over de oorlog schrijft, ook als hij er niet over
schrijft. Böll laat zich niet, als de twee voorgaan-
de auteurs, in met symboliek en allegorie. Zijn
kracht als auteur is dat hij zich met herkenbare
mensen in hun deerniswekkende situaties be-
zighoudt, soms hekelend, vaak met ingehouden
mededogen. In zijn eerste bekend geworden
vertelling, *Der Zug war pünktlich*, krijgt de uit-
zichtloze situatie van soldaten die naar het
front terug moeten, gestalte; in zijn sterk realis-
tische *Wo warst du, Adam?* wordt de afschuw
van de oorlog verbeeld — en die afschuw is



ring van Franse kant is collaboratie — heel ver-
fijnd is weergegeven. Over het oorlogsgebeuren
heeft de Franse literatuur direct weinig opgele-
verd. Als enig niet onbelangrijk specimen kan
gewezen worden op *Week-end à Zuydcoote* van
Robert Merle, dat de wanorde beschrijft onder
de Franse soldaten in de meidagen van 1940.

Opvallend is dat jaren na de oorlog het lot van
de joden en de joodse problematiek gestalte kre-
gen in enkele indrukwekkende romans: *Le
Dernier des Justes* van André Schwarz-Bart
(1959) en vooral in de trilogie van Elie Wiesel
La Nuit, *L'Aube* en *Le Jour*, die respectievelijk
in 1958, 1960 en 1961 verschenen. In de Franse
literatuur heeft de oorlog overigens meer de



door veel mede-auteurs van hem verwoord; de
oorlog wordt niet meer, als in sommige boeken
over de Eerste Wereldoorlog, verheerlijkt. Mis-
schien heeft geen Duits of Europees auteur de
innerlijke verwoestingen die de uiterlijke ver-
woestingen van de oorlog hebben nagelaten,
beter weergegeven dan Böll in de romans die
hem over de hele wereld beroemd maakten:
Und sagte kein einziges Wort (1953) en *Haus
ohne Hüter* (1954). Als romans én als tijdsdocu-
menten zullen beide laatste boeken een blijven-
de waarde houden. Op groteske wijze tenslotte
en met niets ontziend realisme kregen de hele
nazi-periode en de oorlog gestalte in *Die Blech-
trommel* van Günter Grass (1959), de meest
cynische afrekening met een heel tijdvak en een

**Anne Frank, zoals zij zichzelf graag zag,
volgens haar dagboek 'Het achterhuis'.**

**Boven: J. Presser, auteur van 'De nacht der
Girondijnen' (1957) en 'Ondergang' (1965).**

cultuur die de naoorlogse Duitse literatuur
heeft opgeleverd.

Misschien wordt het nu niet meer gelezen, het
verhaal dat via een Zweedse vertaling in de oor-
logsjaren al in Nederland bekend was: *Le
Silence de la Mer* van Vercors (1942), waarin in
de geschiedenis van een jonge Franse vrouw en
een Duitse soldaat de door de oorlog gedwon-
gen afstand tussen twee volkeren — toenade-

geest dan de letter beïnvloed: zonder de Twee-
de Wereldoorlog zijn het existentialisme en de
daaruit voortkomende literaire theorieën en
vanuit die theorieën geschreven werken moei-
lijk denkbaar. Sartre zelf gaf vanuit zijn filoso-
fie aan de periode van de jaren dertig — de op-
komst van het nazisme — en de ramp die zich
in 1940 aan Frankrijk voltrok, gestalte in zijn
Les Chemins de la Liberté, waarvan drie delen
verschenen: *L'Age de la Raison* (1945), *Le
Sursis* (1945) en *La Mort dans l'Ame* (1949). In
dit laatste deel staan de woorden: 'Ieder krijgt
de oorlog die hij verdient.' En in de hoofdfiguur
Mathieu wordt het tekort van Frankrijk als ge-
heel zichtbaar: het heeft in het gebruik van zijn
vrijheid gefaald. In het derde deel ziet men in

Mathieu Frankrijk zich ook weer oprichten in een eerste poging tot verzet en bewustzijn van de situatie. De vraag kan gesteld worden of Camus met zijn *La Peste* (1947), waarop hij door Sartre fel is aangevallen, zijn tegenstander als romancier niet overtroffen heeft. *La Peste* moet, blijkens het motto, als een allegorie gelezen worden. Ook hier echter verdringt het teken niet het leven. Het verslag van de pestepidemie die in '194.' in Oran uitbreekt, laat zich lezen als een allegorie van de Tweede Wereldoorlog. De mens krijgt hier echter niet de pest die hij verdient: de ziekte, de oorlog dus, is onontkoombaar. Is de ziekte eenmaal onderdrukt, dan keert de rust terug, maar de pestbacil is niet uitgeroeid. Naar het boek te verstaan geeft, zal hij eens weer opnieuw actief worden. Het enige dat resteert — maar is dat niet veel? — is de grootheid van de mens, die alles voor een medemens overheeft — dokter Rieux, de hoofdfiguur bijvoorbeeld — maar wiens bestaan verder absurd is en die altijd een hopeloze strijd met het kwaad zal moeten blijven uitvechten. Ongetwijfeld is Sartres *Les Chemins de la Liberté* romantisch gezien veel knapper dan *La Peste*; maar de menselijke kracht van de laatste roman doet het geraffineerde constructiewerk dat de eerste is, toch vergeten.

Opvallend is dat directe weergave van het oorlogsgebeuren in de Nederlandse letteren tot weinig belangrijk werk heeft geleid. De 'verwerking'-achteraf, met als resultaat romans die strikt genomen geen oorlogsromans zijn, heeft het beste werk opgeleverd. Ook een roman als *De Nederlaag* van Alfred Kossman (1950), waarin oorlog, deportatie en dwangarbeid in Duitsland het 'milieu' van handeling vormen, is markanter als uiting van een sceptisch levensbesef dan als verslag van nu historische feiten. Wellicht moet men zeggen dat na Hermans Harry Mulisch in de tweede soort, zoals die in het begin van dit stuk werd aangeduid, het beste werk over de Tweede Wereldoorlog in de Nederlandse literatuur heeft geschreven, met zijn *Het stenen bruidsbed* (1959) en *De zaak 40/61* (1962). Al heeft het eerste boek de aanduiding 'roman' en ontstond het tweede uit een journalistieke opdracht, in beide speelt de verbeelding een allesbeheersende rol. Door die verbeelding groeit een roman die het bombardement op Dresden in 1945 als uitgangspunt heeft, uit tot een roman over 'de' vernietiging en kreeg in het verslag van het proces van de jodenvervolger Eichmann een nieuwe mensensoort, de machinemens, gestalte. Door de verbeelding groeien historische gebeurtenissen en figuren uit tot symbolische feiten en personages, en het is niet te veel te veronderstellen dat ervaring van de oorlog zelf drijfkracht van de verbeelding is.

'Een kleine kroniek' noemde Marga Minco haar *Het bittere kruid* (1957); het woord 'roman' werd kennelijk met opzet vermeden. Men kan dit autobiografische geschrift een documentair kraker niet ontzeggen; door een bijzonder knappe vormgeving kreeg het boekje een waarde die ver boven die van kroniek en document uitgaat. De eerste zin van deze kroniek vind ik een van de knapste en pijnlijkste uit alle mij bekende literatuur over de oorlog: 'Het begon op een dag, dat mijn vader zei: 'We gaan eens kijken of iedereen er weer is.' 'Het' is de vervolging van de joden. Iedereen is er nog. Aan het

einde van de kroniek, als 'het' voltooid is, is er, behalve de 'ik', van de hele familie niemand meer over. Laat zich de oorlogsgeschiedenis van de Nederlandse joden treffender samenvatten dan in de woorden: van iedereen tot bijna niemand? De schrijfster hernam de gebeurtenissen in *Een leeg huis* (1966), wél een roman. En hier ziet men het oorlogsgebeuren door de vormgeving van de roman uitgroeien tot een algemeen menselijk probleem: het nooit meer te vullen gat dat een gedwongen afwezigheid in een mensenleven veroorzaakt.

Het dilemma van de individuele jood die moest kiezen tussen zelfbehoud en daarmee verraad aan de anderen én solidariteit werd indringend — misschien met net te veel pathos — beschre-

ven door J. Presser in zijn *De nacht der Giron-dijnen* (1957). Al beschrijft dit artikel de romanliteratuur, gezegd mag toch wel worden dat Presser met zijn *Ondergang* (1965) in de Nederlandse geschiedschrijving over de oorlog een door niemand geëvenaarde literaire hoogte heeft behaald, al kunnen literaire kwalificaties voor deze 'geschiedenis van een moord' bijna pijnlijk zijn. Zoals dat ook het geval is bij het Nederlandse oorlogsdocument dat in de hele wereld bekend werd: *Het achterhuis* van Anne Frank, dat wellicht de naïefste, maar zeker de treffendste illustratie is van de boven dit artikel geciteerde woorden van Kafka, door hem neergeschreven op de drempel van de Eerste Wereldoorlog.



DE MOOIE KANDELAAR VAN OMA,
DE STANDAARD VOOR HET SOEP-AROMA,
DE KOPEREN TANGEN, BIJ DE HAARD,
'TWOORDT ALLEMAAL BIJEGEGAARD.
DE DUITSER LACHT NU MEER DAN OOI:
GOEDKOPER KOPER KREEG HIJ NOOI!

1



ZO WORDT DAT DIERBAAR PLEKJE GROND,
MIJN TUIN, WAAR ÉÉNS MIJN WIEGJE STOND,
GEBRUIKT OM DEN GERMAAN TE FOPPEN
EN À MIJN KOPER TE VERSTOPPEN!
MIJN KOPER ZAL DEN MOF NIET BATEN
VOOR MITRAILLEURS OF HANDGRANATEN!

2



HU LOOPT MET „VOLK EN VADERLAND”
VERKOOPT, MET ZIJN VERRADER-HAND
HET BLAD, DAT ÓNS WAT LEREN WIL
EN ZIJN IDEE DICTEREN WIL!
WIE OPENLUK ZIJN AFKEER LUCHT
ZIT GAUW IN AMERSFOORT OF VUGHT...

15



HU IS PAS AMPER ZESTIEN JAAR
MAAR REEDS EEN KNUL VAN ZESSEN KLAAR!
HU HELPT ZIJN VADER TUSSENBEIDEN
DE NIEUWSBERICHTEN STIL TE VERSPREIDEN.
TROTSEERT HIERBU DE GROTE RAMP
VAN JAREN CONCENTRATIEKAMP....

16

DE VERWERKING VAN DE OORLOG IN TONEEL

OORLOG VOOR HET VOETLICHT

ANDRÉ RUTTEN



Maria Austria

Op het toneel is de oorlog pas verschenen, toen hij al enige tijd voorbij was. Toneel is zelden of nooit heet van de naald. Tussen het ondergaan van een ervaring en het verwerken ervan in een toneelverbeelding ligt een vrij langdurige rijpingsperiode.

De Nederlandse auteur en toneelleider August Defresne bracht onmiddellijk na het einde van de oorlog de ervaringen van de bezettingsjaren op het toneel, in twee stukken die bijna tegelijkertijd opgevoerd werden. Van *Vrijvolk*, waarin vijf perioden van oorlog en knechting uit de Nederlandse geschiedenis door vijf auteurs in beeld werden gebracht, nam hij het laatste bedrijf voor zijn rekening. (De anderen waren: Jeanne van Schaik-Willing, Antoon Coolen,

Bertolt Brecht was al heel snel met zijn *Schweyk in de Tweede Wereldoorlog*, dat in 1942 gereed kwam. Maar het was een bewerking, de actualisering van een stuk dat Erwin Piscator tegen het einde van de jaren twintig in Berlijn gespeeld had. En dat was op zijn beurt de toneelbewerking van een roman van de Tsjech Jaroslav Hasek: 'De brave soldaat Schweyk', die zijn avonturen in de Eerste Wereldoorlog beleefde. Brecht houdt zich in zijn toneelverbeelding ook niet bezig met de oorlog zelf. Eerder met 'Das Militär', dat in oorlogstijd oppermachtig wordt, en de reacties daarop van de kleine man, die zich van de domme houdt om zoveel mogelijk de dans te ontspringen.

De Plaatsbekleder (*Der Stellvertreter*) van de

verweten de auteur voornamelijk dat hij als jonge, lutherse Duitser de collectieve Duitse schuld aan de uitroeiing van de joden trachtte af te wentelen op paus Pius XII. De paus die de geschiedenis was ingegaan als een sereen en integer mens, de belichaming van de 'pastor angelicus'. Het stuk werd dan ook gezien als een aantasting van de nagedachtenis van de vereerde paus. Dat leidde in verscheidene landen waar het werd opgevoerd, tot protestacties.

De publiciteit erover in de Nederlandse kranten, na de Berlijnse première, was kritisch, maar ook nuchter. Serieuze critici bleken bereid van Hochhuths eerlijke bedoelingen uit te gaan en zowel zijn ideologie als zijn vakmanschap kritisch te toetsen.



Maurits Dekker en Albert Helman.) Defresne liet twee groepen verzetsstrijders door de Duitsers verhoren in een poging de ideële achtergronden van het verzet te verduidelijken. In diezelfde maand, juni 1945, ging ook Defresnes *De Naamlozen van 1942* in première, waarin het dagelijks leven van een gewoon Nederlands gezin in de bezettingstijd werd uitgebeeld. Omdat de herinneringen aan die tijd nog zo vers waren, maakte het toen diepe indruk. Later bleek dat ontbreken van afstand juist in het nadeel te werken. Er was geen rijpingsperiode aan voorafgegaan.

Ook buiten Nederland leverde de oorlog stof voor toneelverbeeldingen.

In 'De Plaatsbekleder' van Rolf Hochhuth werd de houding van Pius XII tegenover de jodenvervolgung kritisch gezien.

Links: Luc Lutz als de SS-arts in de Nederlandse opvoering van 'De plaatsbekleder' door het Nieuw Rotterdams Toneel (in 1964).

Duitse schrijver Rolf Hochhuth is van de stukken die op oorlogservaringen terugrijpen, het meest geruchtmakende geweest. Het beleefde zijn wereldpremière in Berlijn in februari 1963, achttien jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog. Erwin Piscator had het geregisseerd. De felle reacties erop in de internationale pers

In zijn breedvoerige, op Schiller geïnspireerde stuk wierp Hochhuth de vraag op welke houding Pius XII had ingenomen tegenover de nazistische jodenvervolgung. Had Pius zich gedragen als plaatsbekleder van Christus en geweten van de mensheid, of was hij meer opgetreden als diplomaat? De paus in Hochhuths stuk wikt en weegt zijn daden, uit zich in voorzichtige, diplomatieke bewoordingen en stelt zich op als het religieuze evenbeeld van een wereldlijk vorst.

In zijn tweede stuk *Die Soldaten* hield Hochhuth zich bezig met de rol van Churchill in de Tweede Wereldoorlog, onder andere ten aanzien van het bombarderen van open steden en bevolkingscentra.



J. van der Vliet en W. van der Vliet

De meeste stukken waarin de Tweede Wereldoorlog zijn weerslag vindt, gaan niet direct over die oorlog, maar veeleer over het bewust worden van ervaringen. *Het Onderzoek* (*Die Ermittlung*) van Peter Weiss (1965) is een verdichte weerspiegeling van wat er in de oorlog in Auschwitz is gebeurd. Het is geen weergave van directe ervaringen, maar een geordende terugblik van getuigen én beulen, gemaakt aan de hand van de verslagen van het grote Auschwitz-proces, dat van 1963 tot 1965 in Frankfurt aan de Main is gevoerd. Het onthutsende ervan was dat bewakers en slachtoffers niet alleen één afschuwelijke wereld vormden, maar dat de rollen onderling verwisselbaar bleken. De opzet was niet de gruwelen op het toneel te brengen,

De joodse Amerikaan Arthur Miller trachtte in 'Na de zondeval' zijn houding te bepalen tegenover Auschwitz. Hier een scène met Paul Steenbergen en A. Heiligers.

Rechtsboven: het grote Auschwitz-proces in Frankfurt stond model voor 'Het Onderzoek' (1965) van Peter Weiss.

maar er een greep op te krijgen, om na te gaan hoe zij uit de Duitse samenleving konden ontstaan.

Met diezelfde vraag — waar kwam het nazisme uit voort? — had, op een andere manier, de Franse filosoof Jean-Paul Sartre zich in *De*

gevangenen van Altona (*Les séquestrés d'Altona*) uit 1959 beziggehouden. Hij zoekt het antwoord in de vader-zoon en de zoon-dochter-verhouding in het naoorlogse, moederloze gezin van een Duitse grootindustriële, scheepsbouwer in Hamburg-Altona. In de gezinsverhoudingen weerspiegelt zich de tegenstelling tussen de financiële magnaten die Hitler steunden, en de jongere generatie, die geneigd was zich tegen hem te verzetten, maar door een te romantische instelling in moeilijkheden raakte, zodat die jongeren zich door hun vaders moesten laten redden. Strikt genomen heeft dit stuk even weinig met de Tweede Wereldoorlog te maken als *De weerstaanbare opkomst van Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo*

Ui) van Bertolt Brecht, dat laat zien met welke gangstermethoden Hitler de kapitalisten voor zich won.

Jean-Paul Sartre schreef in 1948 met *Vuile handen* (*Les mains sales*) het sterkste voorbeeld van politiek theater uit die tijd. Hoofdfiguren erin zijn een oudere en een jonge man uit de top van een verzetsgroep tegen de Duitse bezetters in een van de Balkanlanden. De kern van het stuk is de vraag of het in het verzet gaat om de zuiverheid van de idee, of om de levende mensen voor wie het verzet gepleegd wordt. Het laatste betekent compromissen sluiten, zoals de oudere en wijzere doet. De jongere is voorstander van het eerste. Persoonlijke verhoudingen spelen er een sterke rol in, waardoor de twee standpunten elkaar gaan naderen, maar in een later stadium weer scherp tegenover elkaar komen te staan. De grondgedachte is: wie zich met politiek inlaat, maakt altijd zijn handen vuil. Van het rigoureuze standpunt van de jongere wordt eerst de oudere verzetsleider het slachtoffer, tenslotte ook de jongere zelf.

Alle stukken die op de oorlog betrekking hebben, houden zich bezig met de ideologieën of met de menselijke gedragingen die op deze ideologieën steunen. Wolfgang Borchert, een jonggestorven Duitse schrijver, laat in *Buiten voor de deur* (*Draussen vor der Tür*) de bittere ervaringen zien van een uit de oorlog teruggekeerde soldaat, zonder te verwijzen naar de Tweede Wereldoorlog. Soortgelijke ervaringen komen ook al voor in *Trommeln in der Nacht* van Bertolt Brecht uit 1932, al gaat dat in feite over de Berlijnse Spartakusopstand van 1918.



Een andere jonge Duitser, Martin Walser, is in zijn blijspel *Eiken en konijnen* (*Eiche und Angora*) uit 1965 erop uit de vérgaande meegaandheid van de Duitse burger op de korrel te nemen: de Duitsers trokken alle uniformen aan die hun werden voorgehouden, ook die van de SA en SS. De Duitse historie is er niet naar geweest, zegt Walser, van de Duitsers zelfstandig denkende, laat staan kritische mensen te maken.

Van de niet-Duitse auteurs die de Tweede Wereldoorlog als thema voor hun toneelwerk kozen, moet de Zwitser Max Frisch genoemd worden. Hij schetst in zijn stuk *Andorra* het ontstaan van een antisemitische stemming onder een groep mensen en de gevaarlijke consequenties daarvan, een parallel met wat de nazi's in de door hen bezette landen teweegbrachten.

Veel persoonlijker reageert de joodse Amerikaan Arthur Miller in het toneelstuk *Na de zondeva* (*After the fall*) uit 1964, waarin hij tracht zijn houding te bepalen tegenover de afschuwelijke gebeurtenissen in Auschwitz, die hij na 1945 uit eigen aanschouwing had leren kennen. Een jaar later stelt hij in *Incident in Vichy* de zaken minder persoonlijk.

Samengevat: de Tweede Wereldoorlog heeft maar in betrekkelijk weinig toneelstukken direct herkenbaar doorgewerkt. Maar wellicht is alles wat er na de oorlog aan toneel niet alleen nieuw geschreven, maar ook op basis van oudere stukken is gemaakt, door die oorlog beïnvloed. Ionesco, Beckett en Pinter hebben nooit stukken geschreven over de Tweede Wereldoorlog, maar zouden zij het toneel gemaakt hebben dat wij van hen kennen, als die oorlog er niet was geweest?

I'M A CHILD TA FIGHT

*I'm ruff, I'm tuff and double tuff,
I'm cast iron through and through;
My eyeballs both are forty-fours,
And my teeth are thirty-twos.
My toes all made of pig iron;
My hands are tempered steel;
Grab me a'zooky and a war tank, yes,
And stop that Hitler heel.*

*(Chorus):
I'm a child ta fight, I'm a child ta fight!
Look out, you fascist, here I come!
I'm a child ta fight!*

*I've marched in fifty armies,
I've won two hundred wars;
I'm gonna lay them fascists down
If it takes me a thousand years.
Nobody big enuf ta bully me;
Cain't slap my folks around;
Grab my old squirrely gun in my hand
An' bring you superboys down!*

*(Chorus)
You fascists got my temper up,
You supers get me mad;
Before my fists gits through with you,*

*You're gonna look porely sad;
It's when I crossed that ocean foam
With my rifle on that hut,
I shot so many dadburn ways,
I opened up a dozen fronts!*

(Chorus)

Woody Guthrie

IK BEN EEN VECHTERSBAAS

*Ik ben een taaie, harde vechtersbaas,
Gietijzer door en door;
Mijn ogen zijn twee .44 (revolvers),
En mijn tanden zijn .32's.
Mijn tenen zijn allemaal van ruw ijzer;
Mijn handen van gehard staal;
Ik pak een bazooka en een tank
Om die ploert van 'n Hitler tegen te houden.*

*(Refrein):
Ik ben een vechtersbaas, ik ben een vechtersbaas!
Kijk uit, jij fascist, hier kom ik aan!
Ik ben een vechtersbaas!*

*Met vijftig legers heb ik meegemarcheerd,
Tweehonderd oorlogen heb ik gewonnen;
Ik ga die fascistentroep te grazen nemen
Ook al kost het me duizend jaar.
Niemand is zo groot dat ik me door hem laat tiranniseren;
Ze kunnen onze mensen niet zo maar op hun donder geven;
Ik grijp m'n ouwe voorlader
En geef jullie 'Übermenschen' van katoen!*

(Refrein)

*Jullie fascistten hebben me razend gemaakt,
Aan jullie 'Übermenschen' erger ik me dood;
Voordat m'n vuisten met jullie klaar zijn,
Zien jullie er al miserabel uit;
Toen ik de oceaan overstak
Met m'n geweer op z'n steun,
Schoot ik zoveel verschillende kanten uit,
Dat ik wel een dozijn nieuwe fronten heb geopend!*

(Refrein)

DE VERBEELDING VAN DE OORLOG OP HET FILMSCHERM

VAN MRS. MINIVER TOT M.A.S.H.

CHARLES BOOST



Een niet geheel onbelangrijke nevenactiviteit van het geallieerde leger tijdens en kort na de bevrijding van Europa was het optreden van de Filmsectie van de afdeling Psychologische Oorlogvoering van SHAEF. Deze sectie was belast met de invoer en distributie van films in de bevrijde gebieden; zij bepaalde derhalve wat wij in de eerste maanden na de bevrijding in onze bioscopen te zien kregen. Van een vrije filmkeuze was in die periode geen sprake, maar na de UFA-dictatuur aanvaardde iedereen graag deze 'onvrije' kennismaking met de Amerikaanse en Engelse films die door SHAEF werden geïmporteerd.

Terecht ging men bij de filmvoorziening uit van de veronderstelling dat in de voormalige bezet-

te landen naast honger en materiële tekorten ook een grote geestelijke achterstand bestond, zowel op het terrein van de informatie als in de ontspanningssector. Films zouden die achterstand snel kunnen inhalen. Er ontstond in ons land een ware 'gold-rush' op de bioscopen, die in cijfers het volgende beeld te zien gaf: in 1945 bezochten 52 miljoen Nederlanders de bioscoop, tegen circa 35 miljoen in 1939, een stijging van 80% in de grote steden en van 25% in de provincie.

De herrezen Nederlandse Bioscoopbond had al dadelijk met SHAEF moeten onderhandelen over een vermindering van de gevraagde filmhuur met 25%. Maar toen tegen het einde van 1945 de vrije filmhandel weer ging functione-

ren, moest opnieuw worden ingegrepen: onze magere filmdeviezenpot moest zo effectief mogelijk worden besteed. Vooral de relatief dure Amerikaanse films moesten het daarbij ontgelden. Er werd een beperking afgedwongen tot 28 vertoningsweken per bioscoop, waartegen de 'Motion Picture Export Association' heftig protesteerde. Zo ontstond er een periode van geringere Amerikaanse import, waarvan landen die vroeger weinig kansen hadden gekregen in onze bioscopen, konden profiteren. Vergeleken met de situatie van vóór 1940 werd Frankrijks aandeel aan ons filmmenu ongeveer tot het dubbele opgevoerd, terwijl Engeland in 1946 met 137 nieuwe hoofdfilms was vertegenwoordigd, hetgeen ruim het viervoudige

van zijn vooroorlogse filmimport betekende.

Onder deze omstandigheden konden we nu zelfs kennismaken met kleine, hier te lande nauwelijks bekende filmproducenten als Denemarken en Zwitserland. De Denen verrasten ons met een sterke verzetsfilm: *De rode aarde* van Bodil Ipsen en Lau Lauritzen, terwijl Zwitserland in twee sympathieke films van Leopold Lindtberg: *Marie-Louise* en *De laatste kans*, iets liet zien van de hulp die de Zwitsers in en direct na de oorlog verleenden. Later kwam uit Zwitserland — dat met zijn Praesens-Film tijdelijk internationale erkenning vond — *Achter de wolken* van de Amerikaanse regisseur Fred Zinneman, die eerder in eigen land in *The seventh cross* (1944) een ontsnapping uit een Duits concentratiekamp nogal pathetisch en sensationeel had behandeld. (Spencer Tracy speelde er de rol in van een 'goede' Duitser, op de vlucht voor de nazi's.) *Achter de wolken* stelde het probleem aan de orde van de vluchtelingenkinderen en belichtte het werk van de UNNRA, de organisatie die zich direct na de oorlog het lot van de ontheemden aantrok. Dat thema is verwerkt in een verhaal over een zwerfend Tsjechisch jongetje, dat totaal verwilderd in de ruïnes van een Duitse stad wordt aangetroffen door een soldaat van het Amerikaanse bezettingsleger (Montgomery Clift). Ongeveer in diezelfde periode bereikten ons twee Russische films, die met grote soberheid en ingehouden woede iets toonden van de Duitse bezetting van de Sowjetunie. *De regenboog* van Mark Donskoi beschrijft in gruwelijke details de Duitse terreur in een Oekraïens dorp. *Zoia* van Lev Arnstam is de korte dramatische biografie van de zestienjarige partizane Zoia Kosmode-



Links: de Poolse speelfilm 'De laatste etappe' onder regie van Wanda Jakubowska werd in 1949 opgenomen op de plaats waar de tragedie zich had afgespeeld: in het vroegere concentratiekamp Auschwitz.

Rechtsboven: de Italiaan Roberto Rossellini maakte al in 1946 zijn aangrijpende oorlogsfilm 'Paisa', waaruit dit fragment: het bergen van een gedode partizaan.

Rechts: Chaplins parodie op Hitler, 'De dictator', uit 1940, werd in Nederland pas na 1945 vertoond. De parodie kwam te zwak over; wij hadden het lachen om dictators verleerd.

myanskaja, die door de Duitsers werd opgehangen.

Veel van wat in die tijd aan films werd geïmporteerd, had rechtstreeks of zijdelings met de oorlog te maken en ook de 'amusementsproductie' kon zich niet geheel onttrekken aan de tijdsomstandigheden. Wij werden nog bij herhaling geconfronteerd met films die tijdens de bezettingsjaren in de vrije wereld waren gemaakt en die wij dus verlaat onder ogen kregen. Een indrukwekkend succes was bijvoorbeeld de oorlogsfilm *Mrs. Miniver*, die in 1942 in Hollywood was gemaakt en die Academy Awards (Oscars) had opgeleverd voor regisseur William Wyler en hoofdrolspeelster Greer Garson. De film,



gebaseerd op verhalen van Jan Struther over de belevenissen van een Londens gezin in het eerste oorlogsjaar, brengt ons in kennis met het gezin Miniver, waarvan de leden, ieder op zijn manier, een bijdrage leveren aan de oorlogvoering. De zoon dient in de RAF, vader Miniver (Walter Pidgeon) haalt met zijn boot gestrande Engelse soldaten uit Duinkerken en de vrouw des huizes (Greer Garson) neemt eigenhandig een Duitse parachutist gevangen. Het slotbeeld van *Mrs. Miniver* toont ons Greer Garson en Walter Pidgeon, die na alle doorstane verdriet en oorlogsellende moedig de toekomst inkijken door een vernield raam in een gebombardeerd studiohuis.

Mrs. Miniver kan gelden als karakteristiek voorbeeld van de optimistische oorlogsfilm, waarin de werkelijkheid niet werd ontkend, maar wel enigszins geflatteerd werd voorgesteld om het thuisfront niet onnodig te alarmeren. Het kenmerkende van die produkties uit de oorlogsjaren, voornamelijk afkomstig uit Engeland en Amerika, was de behoefte aan zelfrechtvaardiging. In de Angelsaksische films uit die tijd bestond geen enkele twijfel aan de juistheid en rechtvaardigheid van de zaak waarvoor men vocht, noch aan de uiteindelijke zege. Het lag voor de hand dat men, zolang er gevochten werd, de gang van zaken aan de fronten niet in al te gruwelijke details afschilderde. Het ware gezicht van de oorlog kon pas na het einde van de strijd getoond worden.

Wat van de werkelijkheid werd onthuld, diende ter informatie en om aan te zetten tot grotere krachtsinspanning. Zo werd in 1941 in Enge-



land de 'Crown Film Unit' opgericht, die film-materiaal verzamelde op de plaatsen waar gevochten werd. Uit dat materiaal werden harde documentaires samengesteld, bijvoorbeeld van de bombardementen op Londen, zoals in *London can take it* en *Fires were started*, beide van Humphrey Jennings. In de trant van dit soort voorlichtingsfilms, die de bevolking moesten harden en voorbereiden op de dingen die konden gebeuren, was ook *Went the day well?* van de regisseur Cavalcanti, die in semi-documentaire stijl beschrijft wat er gebeurt als een Engels dorp tijdelijk wordt bezet door een Duits invasielegertje.

Ook de Amerikanen moesten al spoedig leren

dat de werkelijkheid van de oorlog er iets minder rooskleurig uitzag dan William Wyler in zijn *Mrs. Miniver* had doen geloven. Wyler zelf werd na Pearl Harbor ingedeeld bij de befaamde film-unit van Frank Capra, die van het War Department opdracht had gekregen instructiefilms te maken voor het leger. De serie kreeg de suggestieve naam: *Why we fight* en diende in de eerste plaats om de Amerikaanse soldaten enig inzicht te geven in de historische en politieke aspecten van de oorlog. Vandaar titels als: *Prelude to war*, *Devide and conquer*, *The Nazis attack*, *The battle of England*, *The battle of Russia* en *Know your enemy Japan*. Die laatste film werd gemaakt door onze landgenoot Joris Ivens, die met bekende filmers als John Ford en

Anatole Litvak (Wyler noemden we al) bij de Capra-unit was ingedeeld. Een jaar later raakte Ivens in conflict met de Nederlandse regering, toen hij — kort na zijn aanstelling als 'Film-commissioner' van de in Australië verblijvende regering van Nederlands-Oost-Indië — zich bedrogen achtte door een onjuiste voorstelling van zaken en met *Indonesia calling* zich aan de zijde van de Indonesische nationalistische schaarde.

Dat naast de serieuze oorlogsdocumentaire, die trouwens meestentijds een zaak van de overheid was, de ontspanning niet vergeten werd, lag voor de hand. Hollywood versterkte in de oorlogsjaren niet alleen het moreel van leger en thuisfront, maar stimuleerde bovendien de vrijwillige dienstneming door het soldatenleven van een wat vrolijker kant te bekijken. *Hollywood canteen* en *Yankee Doodle Dandy* waren hoogtepunten in dit genre van in musicaltermen vertaalde oorlogsfilms, die zich voornamelijk bezighielden met de G.I. in legerplaats, kantine of met verlof. Laatstgenoemde film, in 1943 gemaakt door Michael Curtiz, had als slotapothecose een 'tableau vivant' dat herinneringen moest oproepen aan de gewonnen Eerste Wereldoorlog. Het laat zien hoe Amerikaanse soldaten met ontbloot bovenlijf granaten aandragen voor een toneelkanon, terwijl de 'Stars and Stripes' gehesen wordt en een burgerleger van mijnwerkers, fabrieksarbeiders, ingenieurs, artsen en verplegend personeel de plaats van de showgirls inneemt.

Een ander populair Hollywood-genre was de spionagefilm, die eveneens een romantisch aspect van de oorlog toonde. *Manhunt* van Fritz Lang en *Five graves to Cairo* van Billy Wilder (met Erich von Stroheim als Rommel) moesten de aandacht van de boze werkelijkheid afleiden door achter de fronten spanning en avontuur te zoeken. In dit soort gefantaseerde oorlogsverhalen werd gemakshalve gebruik gemaakt van direct aansprekende stereotypen, zoals de wrede Duitser, de bedelende Italiaan, de laffe oosterling of de onbetrouwbare Algerijn. Zelfs in *Hangmen also die*, de film die Fritz Lang in 1943 maakte naar aanleiding van de moord op Reinhardt Heydrich, rijksprotector van Bohemen en Moravië, overheerst de sensatie en houden enscenering en karaktertekening weinig verband met de reële situatie. Soortgelijke bezwaren kan men aanvoeren tegen latere, eveneens door Lang gemaakte thrillers als *Ministry of fear* (naar de roman van Graham Greene) en *Cloak and Dagger*, waarin om wille van de spanning de werkelijkheid geweld wordt aangedaan.

Veel van wat Hollywood tussen 1939 en 1942 op ontspanningsgebied maakte, demonstreerde een merkwaardige naïviteit en wekte een gevoel van teleurstelling bij de Europese toeschouwer, die de films pas te zien kreeg, nadat hij de werkelijkheid aan den lijve had ondervonden. In *To be or not to be* bijvoorbeeld werd de Poolse tragedie na de Duitse inval in 1939 onderwerp van een satirische komedie en alleen het talent van Ernst Lubitsch voorkwam dat gesproken kon worden van een ongepaste grap. Hetzelfde gold in feite ook voor Chaplins *The great dictator*, gemaakt in 1940, maar bij ons pas vertoond na 1945, toen de parodie op Hitler als te zwak overkwam en men het lachen om joden onder de SA-terreur wel verleerd had.



‘Als twee druppels water’ heette de verfilming die Fons Rademakers in 1963 maakte van de roman van Willem Frederik Hermans: ‘De donkere kamer van Damocles’. Lex Schorel speelde de hoofdrol.

Rechts: met ‘Die Brücke’ (1959) maakte de acteur-regisseur Bernhard Wicki een anti-oorlogsfilm die diepe indruk maakte. De film tekent het lot van zeven jonge soldaten in de laatste fase van de oorlog.

Links: in de Nederlandse speelfilm ‘De overval’ (1962), een reconstructie van het kraken van de Leeuwarder strafgevangenis in 1944, speelden Kees Brusse en Rob de Vries als verzetsleiders.



Eerst na de oorlog verloor de Amerikaanse oorlogsfilm iets van zijn glamour, romantiek en naïef patriottisme. William Wyler, terug uit de dienst, verraste met *The best years of our lives* (1946), een ironische titel, gezien de probleemstelling: hoe de terugkerende frontsoldaten zich moesten aanpassen aan de burgermaatschappij. Opmerkelijk realistisch waren in deze film de passages waarin een marinier met twee kunsthanden het leven ingestuurd werd. Dit thema van revalidatie en aanpassing werkte door in films als *The men* van Fred Zinneman, met Marlon Brando als een verlamde, aan zijn rolstoel gekluisterde ex-militair, en in *Bright victory* van Mark Robson, met Arthur Kennedy als blinde oorlogsveteraan. Ook over de ge-

vechtshandelingen kwam openhartiger informatie. In 1945 verfilmde William A. Welman de oorlogsverslagen van Ernie Pyle, over de moeizame opmars door Italië, onder de titel: *The story of G.I. Joe*, en een jaar later maakte Lewis Milestone *A walk in the sun*, eveneens over de Italiaanse veldtocht. Toen in 1950 de Koreaanse oorlog begon, werd de productie van al deze min of meer relativerende oorlogsfilms gestaakt.

Engeland had een andere cinematografische aanpak van zijn oorlogsverleden. Films als *The way ahead* van Carol Reed, *The way to the stars* van Antony Asquith, *The 49th Parallel* en *One of our aircrafts is missing*, beide van Michael

Powell, en *San Demetrio* van Charles Frend toonden meer de typisch Britse ‘stiff upperlip’-mentaliteit en hadden een vrij nauwe band met de werkelijkheid. Trouwens, ieder land reageerde in zijn films anders op de doorstande verschrikkingen. Nederland, geplunderd en met vernielde of leeggeroofde studio’s, deed het bescheiden aan met kleine documentaires van Rudi Hornecker (*Honger; Thuiskomst*), met een voorzichtige terugblik op de bezettingsjaren, zoals in *Bezet gebied* van Frans Dupont, of met pogingen het verzet te eren, zoals H. M. Josephson deed in *Zes jaren* met betrekking tot het studentenverzet en Max de Haas in *L.O.-L.K.P.* Later zouden enkele speelfilms volgen: *Niet tevergeefs* van Edmond T. Gréville (1948),



De dijk is dicht van Anton Koolhaas (1951) en *De overval* van Paul Rotha en Kees Brusse (1963).

Italië reageerde na een periode van vernedering, onvrijheid en oorlogsleed opvallend krachtig en vernieuwend op de gebeurtenissen met twee aangrijpende films van Roberto Rossellini: *Rome, open stad* en *Paisa*, waarin oorlog en bezetting al in 1946 in persoonlijke getuigenissen werden vastgelegd. Tegelijk werd de doorge- maakte ellende gerelativeerd in tragikomedies als *Vivere in pace* en *Anni difficilli* van Luigi Zampa, die een overgang vormden naar de humane films van Vittorio de Sica over naoorlogse situaties.

Voor Frankrijk waren verzet en bevrijding en een enkele maal ook het verraad de aangewezen filmthema's (van Clément's *La bataille du rail* tot Jean-Pierre Melville's *L'armée des hommes*), terwijl uit Oost-Europa de eerste, ontstellende herinneringen kwamen aan de concentratiekampen: *De laatste etappe* van de Poolse Wanda Jakubowska (1949) en *Getto Terezin* ('Theresiënstadt') van de Tsjech Alfred Radok uit datzelfde jaar.

Duitsland tenslotte mocht zich in 1948 al weer in de buitenlandse bioscopen presenteren en deed dat met *Die Mörder sind unter uns* van Wolfgang Staudte, een film vol zelfbeschuldiging, die bij ons dan ook in goede aarde viel. Vervolgens overheerste vooral de zelfspot (*Wir Wunderkinder*, *Wir Kellerkinder*, *Rosen für den Staatsanwalt*), waarna men kon overgaan op voorbeelden van Duitse verzetsactiviteiten:



Des Teufels General van Helmut Käutner of *Dit gebeurde op 20 juli 1944* van G. W. Pabst, waarin Bernhard Wicki een voortreffelijke vertolking gaf van Von Stauffenberg. Wicki zou later met *Die Brücke* (1959) de meest doeltreffende en minst pathetische Duitse anti-oorlogsfilm maken.

Het heeft weinig zin filmtitels te noemen uit de daaropvolgende decennia. Hoe verder de oorlog achter ons kwam te liggen, des te eenvoudiger kon hij als een historisch gegeven worden gezien waaraan op alle mogelijke manieren stof ontleend kon worden voor onderhoudende, avontuurlijke of schokkende films. Alle militaire hoogtepunten dienden als aanleiding voor

een spannend verhaal, van Frankrijks ineenstorting en de woestijnoorlog tegen Rommel tot de invasie in Normandië en de slag bij Bastogne. Hollywood claimde daarnaast zijn aanspraken op de oorlog in de Stille Zuidzee, met films waarvan de titels de namen van de bloedige stranden waren: *Iwo Jima*, *Guadalcanal*, *Okinawa*. De opzet was natuurlijk de oorlog als gruwelijk, wreed en onmenselijk te veroordelen, maar in geen filmgenre heeft de hypocrisie een grotere rol gespeeld dan in dat van de oorlogsfilm, die werd aangekondigd als anti-oorlogsfilm. Onder het mom van een veroordeling van de oorlog als barbaars en zinloos zijn aan de lopende band militair geweld, ondergronds verzet, zelfs het lijden in de vernietigings-



De totaal ingebakerde gewonde in 'Catch 22' van Mike Nichols, een absurde satire op het onmenselijke ritueel van de oorlog, die in deze film onbarmhartig wordt ontdaan van alle glorie en heldendom.

Linksboven: in 'Les carabiniers' van Jean-Luc Godard (1963) is de oorlog onpersoonlijk geworden, een anonieme broedermoord, zoals deze in alle eeuwen is voorgekomen.

Links: het veldhospitaal in de bitter-ironische oorlogssatire van Robert Altman: 'M.A.S.H.' (1970), de volstrekte ontmythologisering van het krijgsbedrijf.

kampen misbruikt om er op zijn best een goed in de markt liggende thriller van te maken; in veel gevallen ook om de regisseur van de film aan een soort vrijbrief te helpen voor het toevoegen van geësceneerde gruwelen en sadistische martelscènes.

Oorlogsfilms die het gebruik van geweld legaliseren, zijn er legio en het toegepaste procédé is bijna altijd hetzelfde. Nadat met de wrede gedragingen van de vijand stemming is gemaakt en het publiek krachtadig met de onmenselijkheid van de tegenpartij is geconfronteerd, kan tegen het eind de bloedige afrekening plaatsvinden. Veelvuldig is in dit soort films sprake van commando-raids, die door een stel misdadigers of ongedisciplineerde soldaten na

ijzeren training worden uitgevoerd. Wij noemen in dit verband: *The dirty dozen* van Robert Aldrich, *The devil's brigade* van Andrew V. McLaglen, *Play dirty* van André de Toth en verscheidene Italiaanse geweldfilms — een afwisseling op het genre van de spaghetti-western — met hun suggestieve titels als *Commando's*, *Hellcommando's*, *Battle giants*.

Ook van oorlogsfilms die minder opzichtig met geweld te koop lopen, valt nauwelijks enige positieve anti-oorlogswerking te verwachten. De Amerikaanse auteur Robert Hughes laat daarover in zijn studie 'Films of peace and war' (1962) geen twijfel bestaan. Na talrijke gesprekken met filmregisseurs over de hele wereld is zijn conclusie dat het maken van anti-oorlogsfilms geen lucratieve bezigheid vormt, die bovendien niet zelden van overheidswege, door verbod of censuur, wordt tegengewerkt. Uit een enquête onder filmmakers van diverse nationaliteiten blijkt dat deze maar enkele films als echt pacifistisch hebben ondergaan. Zo werden veelvuldig *Nuit et brouillard*, de concentratiekampfilm van Alain Resnais (1956) en diens speelfilm *Hiroshima, mon amour* genoemd, evenals twee verboden films van John Huston: *The battle of San Pietro*, in 1944 gemaakt in opdracht van het Amerikaanse ministerie van oorlog, en *Let there be light*. De eerste is een authentiek filmverslag van de slag bij San Pietro tijdens de Italiaanse veldtocht, waarvan het War Department een heroïsch epos verwacht had over een Amerikaanse overwinning, maar dat uitviel als een felle aanklacht tegen iedere vorm

van gewapend geweld. De tweede heeft een emotioneel gesprek tot onderwerp met een neurotisch oorlogsslachtoffer dat onder hypnose zijn angsten wegpraat, een filmdocument dus van hetzelfde karakter als het vele jaren later gemaakte *Begrijpt u nu waarom ik huil...* van Louis van Gasteren. Beide films werden op verschillende gronden van openbare vertoning uitgesloten en later in verminkte vorm vrijgegeven.

Op het door Hughes geciteerde lijstje van pacifistische films komen verder voor: Stanley Kubricks *Paths of glory* (een soortgelijk onderwerp werd later door Joseph Losey gebruikt in *King and country*) en René Clément's *Les jeux interdits*. Verder noemt de auteur in de loop van zijn studie enige titels van Russische en Oost-europese films, die hun onderwerp human benaderen, zoals Michail Kalatozows *Als de kraanvogels overvliegen* (1958), Sergei Bondarchuks *Het lot van een mens* (1959), Grigori Tsjoechrai's *De ballade van een soldaat* (1960) en vooral *De jeugd van Iwan* van Andrea Tarkowsky (1962). Het poolse verzet werd vastgelegd in de films van Andrzej Wajda (*Kanal* en *As en diamant*) en over de gebeurtenissen in Tsjechoslowakije werd het bioscooppubliek — onvolledig, maar indrukwekkend — ingelicht door Jiri Weiss in diens *Nacht over Praag*, door Jan Nemec in *Diamanten in de nacht* en door J. Kadar en E. Klos in *Het winkeltje aan het Corso*.

Hoe dan ook, de Tweede Wereldoorlog heeft voor ons nauwelijks meer geheimen. Wat de

speelfilm niet liet zien of vergat te vermelden, werd aangevuld, bevestigd of tegengesproken door het vele documentaire materiaal van journalisten en filmende oorlogsverslaggevers. Hun authentieke opnamen werden verwerkt in tientallen zogenaamde 'compilatiefilms', waarvan de meeste tussen 1960 en 1965 verschenen, toen ook de oorlogsarchieven van de tegenpartij toegankelijk werden. *Opmars naar de galg*, *De dictatoren*, *The face of war*, *Van Pearl Harbor tot Hiroshima* heetten de pogingen van de samenstellers om via de onvervalste werkelijkheid een antwoord te vinden op de vraag hoe dit alles mogelijk is geweest.

Het best slaagde in die opzet Erwin Leiser met *Mein Kampf* (1960), later gevolgd door *Deutschland erwache* (1968), waarin de film in dienst van de nazi-propaganda werd ontleed, en door *Wähle das Leben*, die over de verschrikkingen van de atoombom op Hiroshima handelt. Aangrijpend was ook *Het alledaags fascisme* van Mikhail Romm (1961). Wat door omstandigheden niet ter plaatse verfilmd kon worden, is later op semi-documentaire manier gereconstrueerd. Zo hebben we de invasie in Normandië van minuut tot minuut kunnen volgen in *The longest day* van Darryl Zanuck, de aanval op Pearl Harbor kunnen meemaken in *Tora, Tora* (ontstaan uit een aandoenlijke Amerikaanse-Japanse samenwerking) en *The battle of Britain* herhaald kunnen zien in een vervelende 're-make' van John Guillermin, die daarbij geassisteerd werd door Duitse ex-luchtmachtpiloten. Het was naar aanleiding van deze en soortgelijke heldendichten dat de Engelse filmregisseur Richard Lester in een interview zei: 'Wij hebben het feit te accepteren dat je in bepaalde gevallen mensen moet doden, maar maak daar in hemelsnaam niet je 'finest hour' van. Maak van de mensen die het bevel tot doden gaven, geen levende goden, verlustig je niet in het geweld, verdien er geen geld aan en vooral wees er niet zo verdomd trots op.' Maar de trots over eigen heldendaden bleef bestaan. De brug bij Remagen werd door John Guillermin in 1969 opnieuw vrijwel ongeschonden in geallieerde handen gespeeld. Parijs kon zijn bevrijding nog eens meemaken in *Brandt Parijs?* van René Clément uit 1969, hetzelfde jaar waarin Franklin J. Schaffner zijn portret van Patton maakte. Maar ook de militaire blunders werden niet vergeten. De fouten van de geallieerden, gemaakt bij de landing bij Anzio en de bevrijding van Napels, zijn respectievelijk in *Anzio* van Edward Dmytryk en in *Le 4 giornate di Napoli* van Nanni Loy op verbluffend realistische wijze duidelijk gemaakt.

De afstand die men nu langzamerhand van het oorlogsgebeuren kon nemen, stelde de filmers niet alleen in staat fouten te erkennen, maar ook grapjes te maken over 'heilige' begrippen als vaderlandsliefde en opofferingsgezindheid. Dat gebeurde al in amusementsfilms als: *What did you do in the war, Daddy?* van Blake Edwards (1966) en in Jack Smight's *The secret war of Harry Frig*, maar vooral in *Kelly's heroes* van Brian Hutton (1970), die een film wijdde aan de aartsprofiteurs achter de fronten. De oorlogssatire doet zijn intrede met Richard Lester's *How I won the war*, waarin alles werd ondernomen om nationaal voelende Britten te kwetsen, en met Richard Attenborough's verfilming van het toneelsucces *Oh, what a lovely war*, waarin

*En wat kreeg nou de soldaat z'n vrouw
uit de oude hoofdstad Praag?*

*Uit Praag kreeg zij de gevlochten schoen,
veel groeten, en toen de gevlochten schoen.
Dat kreeg zij van hem uit 't oude Praag*

*En wat kreeg nou de soldaat z'n vrouw
uit Warschau aan de Weichselkant?*

*Uit Warschau 'n bontbestikte bloes —
exotische roes in 'n bonte bloes.
Dat ontving zij van de Weichselkant.*

*En wat kreeg nou de soldaat z'n vrouw
uit Brussel in 't Belgenland?*

*Uit Brussel kreeg ze zeldzame kant —
charmant... elegant... die zeldzame kant!
Die ontving zij uit het Belgenland.*

*En wat kreeg nou de soldaat z'n vrouw
uit de Ville Lumière, Parijs?*

*Uit Parijs een robe, haute couture!
Keek de buurvrouw zuur naar die haute couture!
Dat ontving zij van hem uit Parijs.*

*En wat kreeg nou de soldaat z'n vrouw
uit 't verre Stalingrad?*

*Uit Stalingrad 'n sluier voor de rouw,
mooie weduwna met 'n sluier voor de rouw.
Dat kreeg zij van hem uit Stalingrad.*

*En wat kreeg nou de soldaat z'n vrouw
uit steenrijk Rotterdam?*

*Uit Rotterdam kreeg zij 'n hoed!
Wat staat die 'r goed, die Hollandse hoed!
Die kreeg zij van hem uit Rotterdam.*

BERTOLD BRECHT

Joan Littlewood een revueachtige parodie gaf op de Eerste Wereldoorlog.

De volstreckte ontmythologisering van de oorlog vindt dan plaats in de Verenigde Staten, met bitter-ironische lachfilms als *M.A.S.H.* van Robert Altman (1969), die weliswaar zijn veldhospitaal met de Marx Brothers-achtige artsen situeert achter het Koreaanse front, maar waarheden verkondigt die met terugwerkende kracht van toepassing zijn op de Tweede Wereldoorlog. En vervolgens velt regisseur Mike Nichols een vernietigend vonnis over de heroïsche oorlogsfilm in *Catch 22*, waarin de corruptie in het leger centraal wordt gesteld en de held een lafaard is geworden, wiens enige streven erop is gericht ongedeerd uit de hel van de oorlog — in

dit geval uit de kwalijke intriges van zijn superieuren — te komen. De oorlog is nu van al zijn glorie en heldendom ontdaan. Wat overblijft is een absurd en onmenselijk ritueel dat uit de tijd is en alleen tot glorie van aftandse legerleiders hier en daar nog in stand wordt gehouden.

Ingmar Bergman, de Zweedse filmer, maakte over dit vernederende en mensonwaardige gebeuren ook een film. Niet over een bepaalde oorlog, maar over de anonieme broedermoord, zoals deze in alle eeuwen van menselijke beschaving is voorgekomen. Even onpersoonlijk en plaatsloos als de oorlog in Jean-Luc Godards *Les carabiniers*.

Bergman vond de juiste titel voor deze film: *Skammen... Schaamte!*

BEELDEN VAN DE OORLOG

PIERRE JANSSEN

Alle vlijtige klerken der generale staven ten spijt is een oorlog altijd een chaos. Een chaos laat zich niet afbeelden. Wel kun je er incidenten uitknippen. Zijn die typerend genoeg, dan kunnen ze in de geest van de beschouwer een beeld van het geheel oproepen. Het beeld wordt dan als het ware door en in de beschouwer voortgezet.

Schrijvers beheersen dit procédé. Leo Tolstoj in 'Oorlog en Vrede' en Stephen Crane in 'The red badge of courage' hebben in de negentiende eeuw voor het eerst door het opstapelen van incidenten de chaos van oorlogshandelingen 'getoond'. Ook fotografen en filmers verstaan deze techniek. Wie van de Tweede Wereldoorlog als *gebeuren* beeld wil krijgen, moet naar foto's en stukken film kijken. Van de terugtocht uit Duinkerken en van de invasie in Normandië is niets noemenswaardigs in de beeldende kunst, maar des te meer in de fotografie en de film te vinden. Ik noem Robert Capa's foto van de Amerikaanse soldaat die zich door het water naar het strand beweegt, als aangrijpend voorbeeld. Het was trouwens ook Capa, die het onverhoeds omvallen, dat men 'sneuvelen' noemt, in een foto bewaarde (tijdens de Spaanse burgeroorlog).

Beeldende kunstenaars zijn geen wandelende camera's. Beeldende kunstenaars 'knippen' niet, maar *organiseren* hun beeld. Zij moeten *kiezen*: links, rechts, boven, beneden, in het midden, uit het midden, lichter, donkerder, kleur, geen kleur. Dat is een veel tijdrovender bezigheid dan het mikken van de camera en het is ook totaal iets anders dan schrijven. Het ene woord rijt zich achter het andere, maar bij een beeldend kunstenaar klinkt het beeld zichzelf in: voordat het volgende ontstaan kan, moet het vorige zichzelf sluiten. Beeldende kunstenaars 'aan het front' zijn daarom voor directe reportage nutteloos. De schetsen die tijdens de Tweede Wereldoorlog door *Kriegsbericht* of *War Artists* zogenaamd tijdens gevechten werden gemaakt, zijn wezenlijk onwaar, omdat ze een directheid suggereren die in werkelijkheid niet bestaan kan; daarom ruikt hun werk altijd naar propaganda of naar het *Imperial War Museum*. Beeldende kunstenaars kunnen aan het front wel *herinneringen* vormen, die zij later tot kunst kunnen organiseren. Uit de Eerste Wereldoorlog kwam op die manier de etsenserie van Otto Dix, 'Der Krieg', verscheidene jaren *na* die oorlog gemaakt. Uit de Tweede Wereldoorlog is een dergelijke *schijnbare* 'documentatie' van buitengewoon artistiek gehalte niet te voorschijn gekomen. Misschien was, in vergelijking met de loopgravenoorlog,



Het niet uitgevoerde ontwerp van een 'Monument voor de onbekende politieke gevangene' (1953) van de Brit Reg Butler.

de chaos van de Tweede Wereldoorlog te groot, te verbijsterend, te boven-persoonlijk. Uit de aard van de beeldende kunst kan worden afgeleid dat de *gevolgen* van de oorlogshandelingen veel 'geschikter' zijn als onderwerp: de gevolgen laten zich beter bemeesteren, kunnen tot 'stilstand' worden georganiseerd. Het gruwelijk lijden van één slachtoffer kan door de uitdrukkingsmiddelen van de kunstenaar vergroot worden tot het lijden van de wereld; uit één enkele ruïne kan hij een verwoeste stad bouwen.

In de negentiende eeuw is dat voor het eerst gedaan door de Spaanse kunstenaar Francisco Goya, met als motieven de verschrikkingen van de guerrilla van Spanjaarden tegen troepen van Napoleon. Zijn serie etsen staat nu bekend als 'De rampen van de oorlog', maar het is typerend dat de oorspronkelijke titel, veel minder direct, luidde: 'Noodlottige gevolgen van de bloedige oorlog in Spanje (...)'. Het is wel zeker dat Goya's etsen nog steeds het meest indrukwekkende beeld geven van wat een oorlog aanricht. Het is evenzeer zeker dat een wezenlijk deel van het effect dezer prenten wordt opgeroepen door Goya's eigen onderschriften, dus: door het *woord* bij het beeld ('Er is geen uitweg' onder een executie). En het is allerm minst zeker dat zijn beroemdste onderschrift: 'Ik heb het gezien', zo letterlijk genomen mag worden als doorgaans gebeurt. We weten niet precies wat Goya, die in een officiële karos tussen de strijdende partijen doorreed en beslist niet zelf aan de strijd deelnam, gezien heeft. Maar er is een ander 'zien' in een groot kunstenaar, een 'zien' dat begint (ik beschrijf nu het proces van het ontstaan van Goya's etsen) met een tekening in rood krijt, die dan op de etsgrond wordt overgedrukt en vervolgens met uiterste zorg van wikken en wegen, met verschillende sterkte van zuur en verschillende graveerinstrumenten verder wordt opgevoerd tot het niet verder kán bij de kunstenaar, maar bij ons, bij de anderen, wél, nog steeds, ook al is Napoleon voor de meesten van ons al sinds lange tijd een vreemde legende geworden.

De gevolgen van de Tweede Wereldoorlog zijn weliswaar niet 'gezien' door een 'tweede' Goya, maar toch is er één kunstenaar te noemen, die een bepaald facet van die gevolgen groots en beklemmend tot beeld heeft gebracht: de Engelse kunstenaar Henry Moore, van 1940 tot 1942 'Official War Artist', dus: 'Openbaar Oorlogskunstenaar'.

Vooral in 1941 heeft Moore in tientallen kleine en grotere bladen, soms bijeengebonden in schetsboeken, soms op losse velletjes, met pen, krijt en waterverf schetsen gemaakt van de bevolking van Londen, die zich in de gangen van de ondergrondse spoorlijnen 's avonds ging verschuilen voor de Duitse bommenwerpers. In deze 'schuilkelder-tekeningen' (*shelter-drawings*, *shelter-books*) vervagen de burgers van Londen, in de propaganda 'onverslaanbare' Londenaren genoemd, tot naamloos bijeenhokkende schimmen uit een nieuwe Hades. De kordaat hun bed opmakende, de kinderen tot correct gedrag aanmanende huismoeders en de



oude mannen, die men 'boven' niet gebruiken kan, komen Henry Moore voor ogen te staan als hulpeloze figuranten in een treurspel, dat niet door Duitsers met bommen, maar door een Grieks dichter uit de oudheid geschreven schijnt. Moore ziet de figuren ook niet in hun gewone kleding, maar in een soort gedrapeerde, bleke lijkwaden, die men inderdaad met een Griekse tragedie kan verbinden. Een diepe duisternis is over de aarde gekomen en het is de vraag of het ooit nog licht worden zal, of deze wezens ooit nog terug zullen keren naar de straat boven hen, naar de dag, naar een nieuwe datum.

De beelden uit de schuilkelders hebben in Moore doorgewerkt tot letterlijk beelden in de zin van standbeelden, die hij later en ook na de oorlog maakt. De drie naar de hemel starende, uit steen gehakte figuren in Battersea Park (1947—1948) lijken als waakzame voorposten uit de tunnels omhooggeklommen te zijn, klaar om het alarm te roepen.

Zo objectief mogelijk geoordeeld staat het werk van Moore op een niveau dat geen ander beeldend kunstenaar met als uitgangspunt de Tweede Wereldoorlog bereikt heeft. Wel zijn er een aantal Poolse en Joegoslavische kunstenaars te noemen, die in grafiek of tekening de tragedie van oorlog en bijvoorbeeld concentratiekamp hebben verbeeld (zie bijvoorbeeld de uitgave 'Oświęcim malarstwo rzeźba grafika', Kraków 1959), maar de emoties zijn in dit werk vaak zo heftig, dat het beeld pathetisch wordt in plaats van geladen met pathos. Naar zijn mening geldt dit helaas ook voor de oorlogsschilderijen van de Rotterdamse schilder Hendrik Chabot (1894—1949). Bij de zo moeizaam verlopen vijftiende herdenking van de Be-

vrijding werden deze schilderijen in het Rijksmuseum nog eens tezamen getoond, als begeleiding van een documentaire tentoonstelling over de bezetting. Mijn bewondering, die ik altijd voor de persoon Chabot had, bleef bij het weerzien van deze schilderijen onverlet, misschien wel omdat in de Nederlandse schilderkunst zo weinig te zien is van mededogen met de vervolgd. En mededogen stralen deze schilderijen uit. Maar als schilderijen zijn ze in mijn ogen op den duur te nadrukkelijk geworden, te loodzwaar, te opzettelijk. Ze zijn misschien wel te veel kunst, te mooi, te goed bedoeld. Ze zijn niet *erg* genoeg, niet half zo erg als het nota bene in opdracht van de Duitsers gemaakte filmpje over het weggrijpen van een trein uit het kamp Westerbork. Dat onverdraaglijke filmpje draaide tijdens de genoemde tentoonstelling in een kijkkastje, permanent. Ik zag er iemand bij huilen. Het filmpje startte vol-automatisch op nieuw.

Tenslotte zijn er beelden van de oorlog als monumenten. Er is na de oorlog even over gedacht om het verwoeste centrum van Arnhem maar te laten liggen als monument der verschrikkingen, zoals dat gedaan is met het Franse plaatsje Oradour-sur-Glane, dat op 10 juni 1944 door een compagnie van de SS-divisie *Das Reich* werd uitgemoord en vernietigd. Arnhem is toch weer opgebouwd en nu staat er het oorlogsmonument van Gijs Jacobs van den Hof in de weg van het drukke marktlevens.

Voor de generatie die bij de monumenten spontaan bijeenkwam om terug te keren naar de medemens die nog hadden kunnen leven als ze niet waren omgekomen of omgebracht, en die dan maar de sprekers en de kransen en de erewachten op de koop toe nam, waren de monu-

menten eigenlijk onzichtbaar. Het deed er niet toe wát er stond, want het ging om wie er *niet* meer stonden. Dat een deel van de herdenkers bovendien een beetje trots stond te zijn op een dodencijfer (alsof de doden een bezit zijn in plaats van een gemis) of suggereerde dat het hele volk heldhaftig aan het front of in het verzet had gestaan, deed er eigenlijk ook weinig toe. Er was een ontmoetingspunt nodig, en het monument was het afgesproken punt.

Nu onze kinderen de oorlog alleen maar van 'horen zeggen' hebben, is het wel de vraag of de oorlogsmonumenten er nog *zien* bij verschaffen. Mij dunkt dat de meeste oorlogsmonumenten opnieuw onzichtbaar geworden zijn, van een zelfde onzichtbaarheid als een kerktoeren, een bus of een tramhuisje. De ontstellende leegte van Oradour spreekt, zoals Pompei spreekt. Maar wat zegt het Nationale Monument op de Dam, nu, overmorgen, over vijftig jaar?

Het is wel duidelijk dat slechts enkele monumenten als kunstwerken zulk een lading meegereggen hebben, dat zij zich door de tijd heen kunnen blijven voortzetten, met een telkens iets verschuivende inhoud. Het lijkt niet raadzaam daarover nu voorspellingen te doen, maar ik ontkom er niet aan toch enige schattingen te maken.

Er zijn verschillende soorten monumenten. Sommige herdenken allereerst het vernietigen van leven. Zij staan niet voor winst, maar voor verlies. Oradour is daarvan een voorbeeld, de resten van het kamp Auschwitz en in Amsterdam de Hollandse Schouwburg, laatste verblijfplaats van zoveel gedeporteerden. Terecht, vind ik, heeft men het tijdens de oorlog gesloopte achterste gedeelte niet meer opgebouwd. In

dat niet-zijn van de toneelzaal is het niet-zijn van de vermoorde joden geheel in 'beeld' gegeven. En verder is het eenvoudigste oorlogskerkhof, in ons eigen land of bijvoorbeeld in Frankrijk, in de eentonigheid van wie daar bijeen zijn maar niet meer bestaan, altijd een beeld van wat er eigenlijk gebeurde, ook al klinken dan om de kruisen heen wat vaderlandse overtonen, die een tekort proberen om te galmen tot een batig saldo.

Nu is het wel zo, dat men ook dit soort monumenten gemakkelijk links kan laten liggen. De Amerikaanse kunstenaar Claes Oldenburg heeft in 1965 het idee ontwikkeld, de doden van de oorlog midden in het leven te brengen, sterker nog: met de doden het leven letterlijk te blokkeren. In een reeks schetsen gaf hij aan hoe hij zich op een van de drukste kruispunten van New York City, tussen Canal Street en Broadway, een reusachtig blok beton voorstelde, 'beschreven met de namen van oorlogshelden'. Het betonblok sluit het kruispunt volledig af.

Links: uit zijn herinneringen aan de oorlog maakte Otto Dix in 1924 onder andere deze ets uit de serie 'Der Krieg'.

Rechts: 'Er is geen uitweg' schreef de negentiende-eeuwse Spaanse kunstenaar Goya onder deze ets, een executie uitbeeldend.

Rechtsonder: 'Tilbury shelter' van Henry Moore, een van zijn 'schuilkeldertekeningen' met impressies van het Londen van 1941.

Zo drastisch eigenlijk zou een monument moeten zijn om er niet omheen te kunnen. Het wordt natuurlijk niet uitgevoerd, evenmin als is uitgevoerd een ontwerp van de Engelse beeldhouwer Reg Butler, dat hij in 1953 inzond voor een Europese prijsvraag voor een monument voor de onbekende politieke gevangenen. Dit is dus een monument van een andere strekking, namelijk verwijzend naar de terreur. Gedacht tussen de 45 en 150 meter hoog, geeft Butlers ontwerp een reusachtig stalen frame te zien, kolossaal boven een aantal tot dwergen teruggebrachte mensfiguren. Ik ken, ook in Nederland, geen monument dat zo ijzingwekkend een 'beeld' geeft van een perfect gelast, gezichtloos systeem der onderwerping.

Toch is er ook in Nederland een monument dat een aspect van die onderwerping, namelijk de gevangenschap in het concentratiekamp zeer zuiver benadert. Dat is de groep van de drie gevangenen uit het oorlogsmonument van Mari Andriessen in het Enschedese Volkspark. Op zichzelf vind ik nu de plaats van dat monument veel te mooi, veel te troostend. En nu zou ik ook liever de vijf andere beelden of beeldengroepen, die eromheen staan, willen weglaten om alléén die drie figuren, die tegen elkaar leunen in één stuk brons, pijnlijk alleen, pijnlijk vereenzaamd, over te houden. Ik bedoel het als een compliment als ik stel dat dit beeld de kracht evenaart van de foto van gevangenen uit het concentratiekamp Buchenwald, die Margaret Bourke-White bij de bevrijding van dit kamp voor 'Life' maakte.

Het is ook Mari Andriessen, die het enige beeld voor het *verzet* tegen de terreur heeft opgericht dat ik nu nog zonder een gevoel van wrevel kan zien: 'De dokwerker' in Amsterdam.

Ik weet wel dat het werk van Andriessen geen

Foto-Commissie Rijksmuseum, Amsterdam



Tate Gallery, London



nieuwe bijdrage was aan de ontwikkeling — internationaal gezien — van de beeldhouwkunst. Ik weet niet, maar vermoed bij Andriessen een grote bewondering voor Auguste Rodin en ik geloof iets van zijn 'Ballade' in 'De dokwerker' terug te zien. Ik weet ook wel dat 'De dokwerker' zich gemakkelijk leent tot het voortvertellen van de fabel dat het verzet een algemene beweging was uit en in 'het volk'. Maar de ingehouden emotie, die juist niet de grenzen overschrijdt die Chabot in zijn schilderijen naar mijn inzicht wél overschreed, spreekt mij aan als een beschaving waarmee ik heel graag wil leven. Het is een beeld dat 'nee' zegt en hoewel het best mogelijk is dat zo langzamerhand bijna niemand meer weet wanneer en waarom, te veel



J. Florijn

Groep uit het oorlogsmonument van de beeldhouwer Mari Andriessen in Enschede: drie elkaar steunende gevangenen.

mensen zeggen maar al te gemakkelijk 'ja' bij het eerste het beste risico dat ze bij een weigering zouden kunnen lopen. Te veel mensen hebben 'ja' gezegd, toen, tijdens de Tweede Wereldoorlog. En te veel monumenten zeggen 'ja' tegen het Vaderland als Officiële Mensen-eter.

Blijft over het monument dat de verwoesting wil aanklagen, het 'Monument voor een verwoeste stad' van Ossip Zadkine in Rotterdam. Als jong kranteschrijver heb ik er zelf aan

meegewerkt dat allerlei weerstanden tegen het ontwerp verminderden of wegvielen. Want weerstanden waren er aanvankelijk tegen 'Jan Gat', al zal geen Rotterdammer dat nu nog willen toegeven. Zo heb ik kennisgemaakt met de propagandamachine, die Zadkine virtuoos bespeelde en waarin hij steeds nieuwe radertjes kon gebruiken, ook best een journalist van 'Het Vrije Volk'. Herinner ik het mij goed, dan was het ontwerp voor het eerst te zien op een tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, en ik vermoed dat daar de contacten voor Rotterdam zijn gelegd. Al het (kleine) ontwerp maakte op mij grote indruk en ik was echt ontroerd, toen het dan tenslotte op zijn volle zes meter hoogte bij de Leuvehaven stond.

*Pourquoi cette fanfare
Quand les soldats par quatre
Attendent les massacres
Sur le quai d'une gare?
Pourquoi ce train ventru
Qui ronronne et soupire
Avant de nous conduire
Jusq'au malentendu?
Pourquoi les chants, les cris
Des foul's venues fleurir
Ceux qui ont le droit de partir
Au nom de leurs conn'ries?*

*Waarom die fanfare
wanneer de soldaten in rijen van vier
de slachtpartijen bijwonen
op het perron van een station?
Waarom die volgepropte trein
die snort en zucht
alvorens ons te brengen
tot aan het misverstand?
Waarom die zang, die kreten
van mensen die bloemen komen aanbieden
aan hen die het recht hebben te vertrekken
in naam van hun dwaasheden?*

tekst: JACQUES BREL

Zadkine zei: 'Als nu de vogels in dat gat hun nest komen maken, is mijn beeld pas klaar.' Ik schreef dat meteen in de krant, want ik vond het zo 'echt'.

Zoveel jaar later erken ik de vondst en de allure van Zadkine, maar kan ik het beeld niet meer zien. 'Het beeld schreeuwt', heb ik later geschreven en ik weet dat nu juist dát wat mij toen greep, omdat ik mee wilde schreeuwen tegen het stompzinnige geweld, mij nu tegenstaat. Henry Moore zag in de schuilkelders van de gebombardeerde wereldstad een theater van menselijk lijden, maar Zadkine maakt tegen de vuurstromen van Rotterdam en Dresden een *theatraal* gebaar: dat is, onherroepelijk en niet meer te corrigeren, het akelige verschil.

DENKEN IN ONMACHT

PROF. DR. B. DELFGAAUW



Paris Match

Op het eerste gezicht lijkt het een gemakkelijke vraag: hoe reageerden theologen en filosofen op de Tweede Wereldoorlog? In werkelijkheid is het een heel moeilijke vraag, niet alleen omdat de begrippen 'theoloog' en 'filosoof' in dit verband heel ruim moeten worden genomen, maar ook omdat niet meteen duidelijk is wat moet worden verstaan onder 'reageren'. In de psychologie kent men het verschijnsel van de uitgestelde reactie: na een auto-ongeluk is iemand volstrekt rustig — eerst later vertonen zich reactieverschijnselen. In de wereld der ideeën is het net zo: verwerking van de oorlogservaringen in de opvattingen van de Europeanen wordt pas duidelijk in het fenomeen van de studentenopstanden van 1965 en later; de nieuwe genera-

De Franse filosoof Albert Camus verwierf in 1947 bekendheid met zijn 'La Peste', dat het probleem van de menselijkheid beschrijft.

tie, die de oorlog niet of althans niet bewust heeft meegemaakt, verwerkt op die manier de oorlog. De generatie die de oorlog voerde en onderging, is na de oorlog overgegaan tot de orde van de dag. De historici kennen het verschijnsel van de restauratie na iedere ingrijpende sociaal-politieke gebeurtenis. Dit geldt voor Noord-Amerika en Rusland evenzeer als voor Europa. De situatie in de overige wereld ligt zo anders, dat zij hier buiten beschouwing moet blijven.

Een tweede moeilijkheid met de term 'reageren'

is dat men dit zo verschillend kan doen. Drie mogelijkheden zijn in dit verband van betekenis: de restauratie gepaard aan de verlate reactie, de nadrukkelijke afweer en het doelbewust antwoord. Als nadrukkelijke afweer kan bijvoorbeeld gezien worden de analytische filosofie die vooral na de oorlog tot grote bloei komt in Engeland, Amerika en Scandinavië. Deze analytische filosofie trekt zich terug op technische filosofische problemen en wijst alle gefilosofeer over maatschappelijke problemen af. Het is de reactie van zuiver willen denken na alle humbug van de oorlogsideologieën. Het zou volkomen onjuist zijn deze afweerhouding louter negatief te beoordelen, want zij heeft grote betekenis als ontmaskering van bedrog of zelf-



bedrog, juist ook voor de politiek waarin het bedrog een zo grote rol speelt, zowel bij de revolutionairen als bij de 'restaurateurs'.

Blijft het feit dat het aantal filosofen klein was dat in de eerste jaren na de oorlog doelbewust reageerde op de oorlog. In de eerste plaats is er de groep rondom Sartre en Camus in Frankrijk. Rondom Horkheimer en Adorno hergroepeert zich in Duitsland de zogenoemde *Frankfurter Schule* en in Frankrijk vormt zich een andere groep rondom het tijdschrift 'Esprit', waarvan Mounier de drijvende kracht was. In het onderstaande zal vooral iets worden gezegd over deze drie groeperingen, maar het beeld zou ten enenmale te onvolledig zijn als daarnaast tenminste niet even werd gewezen op figuren als Maritain, Marcel, Jaspers, Guardini, Popper en Russell.

Het is en blijft een opmerkelijk feit dat over het geheel genomen de theologen bewuster en actiever hebben gereageerd op de oorlog dan de filosofen. Dit is vooral opvallend in de Angelsaksische en Scandinavische landen, maar het geldt ook voor Duitsland, waar de invloed doorwerkt van de aan het einde van de oorlog door de nazi's vermoorde Bonhoeffer en het politieke engagement van theologen als Karl Barth en Helmut Gollwitzer een grote rol speelt. De Franse theologie gaat de actuele vragen meer uit de weg en zoekt haar inspiratie in een grondiger verwerking van de traditie der christelijke oudheid. Bewuste reactie op de oorlog vindt men bij sommige religieusdenkende joodse schrijvers, zoals Martin Buber en Emmanuel Levinas. In het kader van dit artikel is het echter alleen mogelijk iets te zeggen over de eerder genoemde filosofen.

Terstond na de oorlog verwierven Jean-Paul Sartre (geb. 1905) en Albert Camus (1913—1960) de grootste bekendheid. In hun werk werd vooral de wanhoop gezien, voortkomend uit de absurditeit van het menselijk bestaan. Mede door het literaire werk van beide filosofen kwam dit aspect in hun denken sterk naar voren. De enorme belangstelling voor het 'existentialisme' in de jaren na de oorlog — in Frankrijk en ver daarbuiten — is te verklaren, omdat men in deze jaren juist bij uitstek gevoelig was voor belevingen als absurditeit en wanhoop.

Dit aanspreken bij het grote publiek is om twee redenen een veel betekenisvoller verschijnsel dan de verwoording van deze gevoelens bij deze filosofen zelf. Vooreerst ontstaan de thema's van wanhoop en absurditeit bij beide filosofen niet tijdens of na de oorlog, maar zijn ze reeds volledig aanwezig in hun vooroorlogse werk. De verdere ontwikkeling van beiden maakt vervolgens duidelijk dat er van het begin af aan ook nog heel andere motieven scholen in beider werk. Om deze situatie goed te begrijpen een enkel woord hierover.

Bij Camus wordt — in ieder geval vanaf 'La Peste' (1947) — duidelijk dat het fundamentele probleem voor hem dat van de menselijkheid is.

Jean-Paul Sartre (links) behoorde met Albert Camus tot de denkers van het 'existentialisme'. In zijn werk leest men de thema's van atheïsme, absurditeit, angst, walging en solidariteit met onderdrukten.

Zijn eerste filosofische essay, 'Le Mythe de Sisyphe' (1942), begint met de woorden: 'Er is maar één wijsgerig probleem, dat van de zelfmoord.' Het thema is dan: waarom en hoe te blijven leven? Het antwoord op die vraag ontwikkelt zich duidelijk vanaf 1947: om een menselijke wereld te scheppen. Het is duidelijk dat dit antwoord, of liever de gehele probleemstelling, is opgeroepen door de onmenselijkheid van de oorlog, maar — blijkens de jaartallen! — ook reeds door alle daaraan voorafgaande onmenselijkheid in de historische ontwikkeling van Europa.

Het probleem van menselijkheid en onmenselijkheid krijgt al spoedig een zeer acute toespitsing in het probleem van de revolutie. Als revolutie noodzakelijk is, is dan ook terreur geoorloofd? Op treffende wijze beeldt Camus dit probleem uit in zijn toneelstuk 'Les Justes' (1950). Met grote bewustheid kiest hij tegen iedere vorm van terreur. Hij vindt hiervoor steun bij de filosoof Maurice Merleau-Ponty (1908—1961), die hetzelfde probleem reeds had aangevat in zijn boek 'Humanisme et Terreur' (1947). Dit brengt beide filosofen in een scherpe polemiek met Sartre, die stelt dat terreur soms noodzakelijk is, omdat het de enige weg kan zijn de gevestigde machten omver te werpen. Het verwerpen van iedere vorm van terreur kan zelfs een vorm van heulen met de onmenselijkheid worden.

Sartre publiceerde zijn eerste hoofdwerk 'L'Être et le Néant' tijdens de oorlog (1943). Men las er de thema's in van atheïsme, absurditeit, angst, wanhoop en walging. Niet ten onrechte. Maar van het begin af aan was het voor de attente lezer duidelijk dat er daarnaast nog een geheel ander thema school in dit werk van Sartre: dat van solidariteit met de onderdrukten. Hoezeer dit thema ook geïnspireerd mag zijn door het Franse verzet tijdens de oorlog, de strekking ervan was veel wijder. Dat is duidelijk in het hoofdstuk dat Sartre wijdt aan de realiteit van het wij-besef. Een werkelijk besef 'wij' te zijn, dat wil zeggen bij elkaar te horen, is er slechts bij de onderdrukten. De onderdrukkers hebben dit besef slechts voor zover zij weer moeten reageren op de reacties van de onderdrukten.

In het latere werk van Sartre is dit thema steeds verder uitgewerkt en dat heeft hem al spoedig vaak in de buurt gebracht van het marxisme. Karakteristiek voor Sartre blijft echter dat voor hem — evenals voor Marx zelf — de vrijheid van de mens altijd het centrale punt is gebleven, terwijl de orthodoxe marxisten — zowel in Frankrijk als daarbuiten — de vrijheid als het ware verleggen vanuit het heden naar de toekomst. Sartres denken vertoont hierin een verschuiving: eerst — en dat zijn zeker ten dele oorlogservaringen — zijn vrijheid en angst altijd twee kanten van dezelfde zaak, later zijn dat vrijheid en revolutie. Dit laat tevens zien dat Sartre niet vastgekleuisterd blijft aan het verleden van het oorlogsverzet, maar consequent vandaaruit overschakelt op het revolutionaire verzet, een consequentie die maar weinigen durven te trekken.

Een ten dele anders gerichte groep schrijvers verenigt zich rondom het tijdschrift 'Esprit' en de inspirerende figuur van Emmanuel Mounier (1905—1950). Men duidt deze stroming, waarmee ook het denken van de Zwitser Denis de

Rougemont (geb. 1906) duidelijk verwant is, gaarne aan met de term personalisme, een term die na de oorlog ook een tijdlang in ons land veel werd gebruikt. Mounier heeft geprobeerd in één visie een aantal inzichten samen te brengen die dikwijls worden gezien als elkaar uitsluitend: een socialistische maatschappij die openstaat voor religieuze invloeden en voor persoonlijke vrijheid. Het gaat Mounier om een democratisch socialisme, om het handhaven van de persoonlijke vrijheden van de Franse Revolutie in een maatschappij die haar weg moet vinden van kapitalisme naar socialisme. Evenals bij Marx gaat het bij Mounier om een vorm van denken over de maatschappij die niet blijft staan bij de theorie, maar de theorie voortdurend omzet in praxis, terwijl de totstandkoming van iedere maatschappijhervorming weer vraagt om een verdere stap in de theorie. Filosofen, politicologen, sociologen en economen moeten elkaar vinden in die theorievorming. Er ligt in Mouniers denkbeelden veel verwantschap met die van de *Frankfurter Schule*, maar zijn denkwijze en zijn manier van uitdrukken zijn veel minder technisch. In Frankrijk werken zijn ideeën nog steeds door, onder andere via 'Esprit'. In het Duitse en Engelse taalgebied zijn Mouniers gedachten niet of ternauwernood doorgedrongen en in ons land is sinds 1950 weinig meer te bespeuren van rechtstreekse invloed van het personalisme.

Twee andere filosofen verdienen in dit verband nog de aandacht, ofschoon ze beiden moeilijk te situeren zijn. Jacques Maritain (geb. 1882) is een van de voormannen geweest van het neothomisme. Het zou wel eens kunnen zijn dat zijn werk op dit gebied niet alleen in de bijna-vergetelheid is geraakt, maar dat het daar ook in blijft. Doch Maritain heeft zich ook in geschriften en metterdaad beziggehouden met de politiek. Als mens was hij sterk geëngageerd — hij was onder andere reeds voor de oorlog een fel tegenstander van Franco — en heeft hij zijn politieke ideeën altijd min of meer beschouwd als randgebied van zijn wijsgerig denken. De vraag is echter gewettigd of hier niet toch het blijvende deel van zijn denken ligt. Steeds opnieuw komt de vraag aan de orde op welke manier de rechten van persoon en gemeenschap met elkaar in overeenstemming zijn te brengen.

Duidelijker dan bij Maritain is bij Gabriel Marcel (geb. 1889) het denken geïnspireerd door twee wereldoorlogen. Toch brengt pas de Tweede Wereldoorlog Marcel tot een uitgesproken sociale wijsbegeerte, die echter eerder conservatief is dan progressief, als men het met de gebruikelijke termen wil uitdrukken. Veel meer dan Maritain is Marcel door de ontwikkelingen van na 1945 tot de overtuiging gekomen dat de maatschappij bezig is de individuele persoon dood te drukken en daarmee de menselijke creativiteit te vernietigen. Dit neemt niet weg dat juist Marcel reeds korte tijd na de oorlog bepaalde analyses heeft gegeven van menselijke situaties die eerst thans iedereen aanspreken. Markant voorbeeld is zijn analyse van de situatie van de mens die als gevolg van leeftijd of invaliditeit is uitgebannen uit het arbeidsproces.

In Duitsland, waar voor en tijdens de oorlog politieke filosofie is bedreven van de slechtste

soort, komt de filosofie na 1945 slechts weer langzaam op gang. En wanneer zij op gang komt, wordt door bijna iedereen de politieke filosofie zorgvuldig vermeden: door de ene filosoof omdat hij moet verbergen dat hij eigenlijk nog net zo denkt als tijdens de oorlog, door de ander omdat de politieke filosofie voor hem tijdens de oorlog een soort besmet gebied is geworden. Onder de uitzonderingen zijn Jaspers, Guardini en de *Frankfurter Schule* de meest markante.

Karl Jaspers (1883—1969) had de moed reeds in het wintersemester 1945—'46 te Heidelberg een college te geven over de schuldvraag die alle Duitsers raakt voor wat er is gebeurd voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog. Tegen alle

Duitse politiek. Dit is geen politieke filosofie omwille van de theorie, maar een voortdurende aansporing tot politieke heroriëntatie, een poging te leren uit het verleden van nazisme en oorlog om niet terug te vallen in dezelfde fouten.

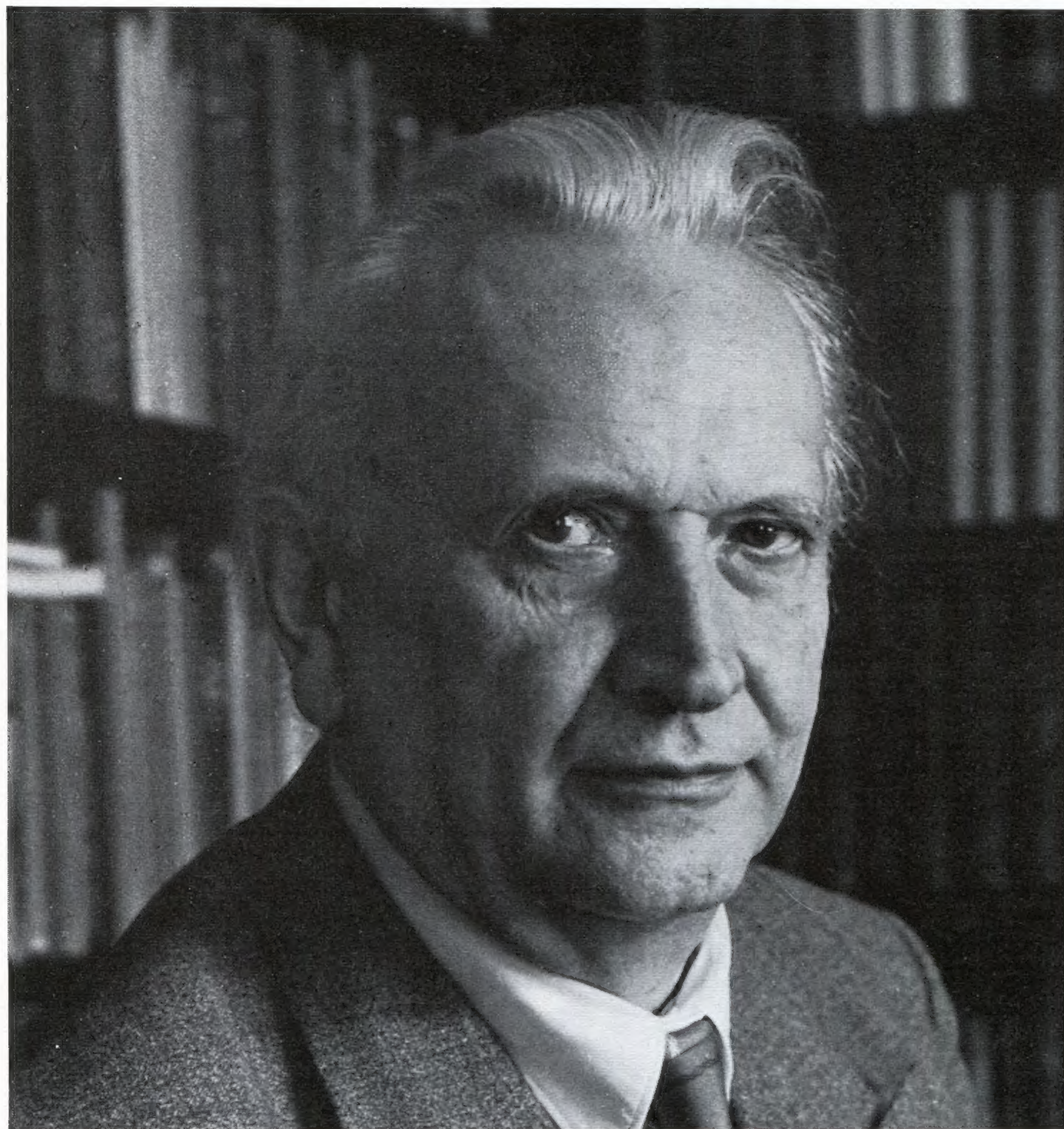
Op geheel andere wijze gaat Romano Guardini (1885—1968) te werk. Zes jaar na de oorlog verschijnen twee boekjes waarin enkele zaken duidelijk worden gesteld. Duitsland begint zich dan al in de richting van het *Wirtschaftswunder* te ontwikkelen. In 'Die Macht' en 'Das Ende der Neuzeit' geeft hij in alle rust enkele aanwijzingen over de richting waarin de moderne wereld zich beweegt en hoe daarin een evenwicht mogelijk is tussen persoon en gemeenschap, tussen

maar komt enkele jaren na de oorlog opnieuw tot leven in Frankfurt. Als 'stichter' moet Max Horkheimer (geb. 1895) worden genoemd. Van het begin af aan werkte hij samen met Theodor Adorno (1903—1969) en Herbert Marcuse (geb. 1898), die na zijn emigratie in Amerika is gebleven. In een latere periode speelt Jürgen Habermas (geb. 1929) een grote rol.

De 'kritische theorie' van deze school kan gezien worden als een vorm van neomarxisme, maar het gaat dan in ieder geval om een volkomen vrije vorm van marxisme. Marx is geen dogma, maar inspirator van de methode. De kritische theorie wil de maatschappij kritisch benaderen zoals Marx dit deed, maar het gaat om de maatschappij van nu en niet om die van

Links: de Duitse filosoof Karl Jaspers, die reeds in de winter van 1945—1946 in Heidelberg de schuldvraag aan de orde stelde.

Rechts: de Britse filosoof Bertrand Russell, wiens inzichten door de oorlog werden verdiept, maar niet zijn opgeroepen. Zijn denken richt zich op vrede en vrijheid.



Claire Roessiger, Basel

tendenties tot zwijgen en verzwijgen in confronteert Jaspers zijn Duitse toehoorders met de schuld die de Duitsers ten aanzien van nationaal-socialisme en oorlog op zich hebben geladen door actieve deelname, collaboratie of passief dulden. Misschien zijn de hierdoor gewekte weerstanden er mede de reden van waarom Jaspers in 1948 Heidelberg verlaat en naar Basel vertrekt.

Maar ook vanuit Zwitserland heeft Jaspers zijn vaderland niet met rust gelaten. Na de uitgave van 'Die Schuldfrage' in 1946 wacht hij geruime tijd, maar na zijn 'Die Atombombe und die Zukunft des Menschen' (1958) volgt het ene boek na het andere, waarin Jaspers optreedt als een ongetwijfeld ongewenst geweten van de

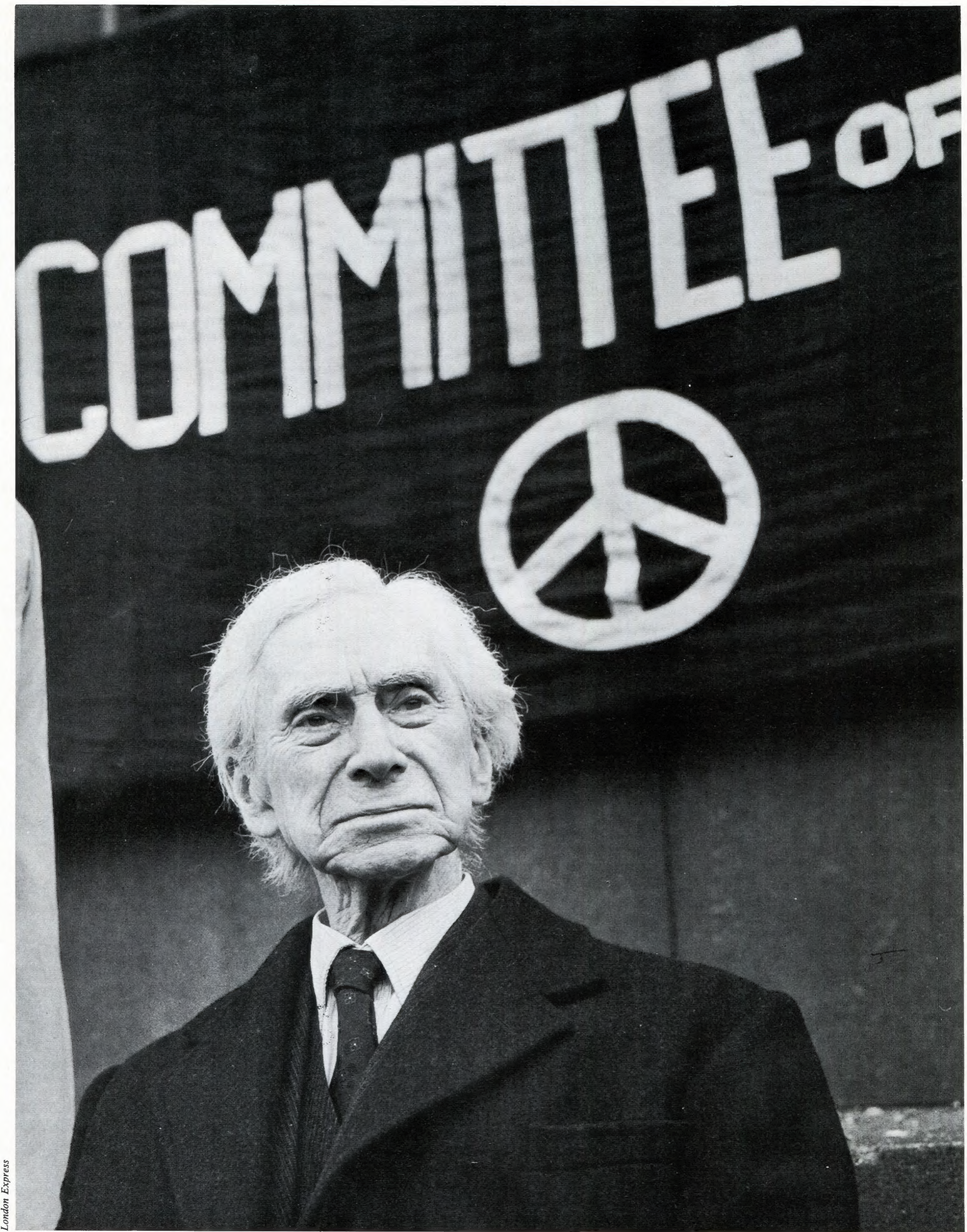
bezinning en activiteit. Er staat geen enkele revolutionaire kreet in deze geschriften; in eenvoudige bewoordingen zet Guardini uiteen om welke redenen de restauratie van de vooroorlogse maatschappij moet worden afgewezen en er alleen een ontwikkeling mogelijk is in de richting van een democratisch socialisme.

Terwijl Jaspers en Guardini min of meer als eenling werken, vormt de *Frankfurter Schule* een groep van nauw met elkaar samenwerkende denkers. Men kan niet zeggen dat hun werk afhankelijk is van de oorlogservaringen, wel dat deze erin zijn verwerkt. De *Frankfurter Schule* had zich immers reeds gevormd voor de periode van het nazisme, moet dan haar werk staken,

het midden van de vorige eeuw, zoals bij Marx. Men moet uitgaan van de realiteit van de hedendaagse maatschappij en dat is alleen mogelijk wanneer een filosofische visie op de geschiedenis samengaat met grondige sociaal-economische beschrijving, analyse, kritiek en programmering. De *Frankfurter Schule* dankt haar ontstaan noch haar ideeën aan de Tweede Wereldoorlog, maar voor haar is het wel een belangrijk thema hoe de kapitalistische maatschappij de voedingsbodem is geweest voor nazisme en wereldoorlog en deze maatschappijvorm nog steeds totalitaire stromingen en neokoloniale oorlogen oproept.

De *Frankfurter Schule* streeft naar een volledig andere maatschappijstructuur. De theorie moet in dienst staan van de praxis, ook al verweet de opstandige studentengeneratie van enkele jaren geleden deze school dat de theorie alleen maar bleef en niet voerde tot werkelijke praxis. Deze zelfde kritiek leeft bij de orthodoxe marxisten en ook bij sommige neomarxisten. Voor hen is de *Frankfurter Schule* een vorm van wetenschapsbeoefening die de praxis ontwijkt en daardoor in wezen een geheel andere houding aanneemt dan de echte marxist. Hoewel de Amerikaanse studentenonlusten als het ware verlopen volgens het patroon van Marcuses ideeën, zoals de Duitse volgens het patroon van Adorno, blijft er in de praktijk toch een grote distantie tussen deze filosofen en de activistische studenten.

In Engeland heeft de oorlog grote invloed uitgeoefend op het denken van twee filosofen in het bijzonder: Popper en Russell. Karl Popper (geb. 1902) is een voor het nazisme uitgeweken Oostenrijker. De wetenschapsfilosofie is zijn gebied bij uitstek, maar juist door de politieke ontwikkelingen en de oorlog is hij zich rekenschap gaan geven van de verbanden tussen wetenschap en maatschappij. Dominerend is bij hem de afkeer van iedere totalitaire maatschappijvorm en daarmee van Marx, wiens ideeën naar zijn mening niet alleen in feite hebben gevoerd tot een totalitaire maatschappij (Rusland), maar ook noodzakelijkerwijze moeten voeren. Met andere woorden: een democratisch





Geheel links: de vermaarde filosoof van de 'Frankfurter Schule', Herbert Marcuse.

Hiernaast: de Franse filosoof Jacques Maritain, een voorman van het neothomisme.

*Er leven niet veel mensen meer
die 't hebben meegemaakt.
De vijand heeft er ongeveer
een derde afgemaakt.
Die slapen in een jutezak,
de Burma-hemel is z'n dak,
de kampen zijn verlaten, leeg de cellen.*

*Er leven niet veel mensen meer
die 't kunnen navertellen.
Wat aan de railroad is gebeurd
weten de doden alleen.
Daar, onder elke dwarsligger,
ligt welgeteld er een,
maar die houdt in de Burma-grond
tot in de eeuwigheid z'n mond,
Osaka... had ie nooit kunnen voorspellen.*

*Er leven niet veel mensen meer
die 't kunnen navertellen.
Die alles weten nog van toen:
de drie-pagodenpas,
de dodenspoorlijn bij Rangoon,
ontvluchten... hoe dat was.
Je werd, zonder te zijn verhoord,
op keizerlijk bevel vermoord.
Maar wie wil dat nu nog ten toon gaan stellen.*

*Er leven al haast geen mensen meer
die 't kunnen navertellen.
En toch... leeft er nog altijd één
die 't navertellen kan,
die de geschiedenis kent als geen:
de keizer van Japan.
Nou hij niet opgehangen is,
had toen prins Bernhard aan de dis
hem best 's mogen vragen
hoe dat zat destijds in Burma
met die doden... en die zieken...
en die honger... en die cellen...
Wat had ie dat, terwijl ie at,
móoi kunnen navertellen.*

WIM KAN

communisme is een vierkante cirkel. Dit betekent niet dat Popper de hedendaagse maatschappij onkritisch aanvaardt, maar hij betoogt dat ieder verlangen de maatschappij als geheel te veranderen noodzakelijk werkt met zo vele onbekenden, dat niemand de uitkomst weet. Derhalve weet men ook niet of deze verandering wel een verbetering is. Daarom pleit hij voor een aanpak van de sociaal-economische en politieke problemen, die concrete misstanden tracht op te heffen door middel van concrete maatregelen. Er is aldus een onoverbrugbare tegenstelling tussen Popper en de *Frankfurter Schule*. Deze *Schule* (in het bijzonder Marcuse) stelt dat iedere deelcorrectie de bestaande onrechtvaardige maatschappij helpt handhaven en derhalve is een totale omwenteling nodig. Popper stelt dat een omwenteling, die men onmogelijk in haar gevolgen kan voorzien en derhalve niet rationeel kan sturen, mogelijk leidt tot een maatschappij die niet beter is, maar slechter dan onze maatschappij, want het totalitarisme krijgt zijn kansen waar de rationaliteit de hare uit handen geeft.

Bertrand Russell (1872—1970) heeft steeds de meest abstracte en technische wijsbegeerte beoefend tegelijk met de politieke filosofie en daar ook alle consequenties uit getrokken voor zijn leven en activiteit. Derhalve geldt ook voor hem dat de Tweede Wereldoorlog zijn politieke inzichten wel heeft verdiept, maar niet heeft opgeroepen. Misschien kan men dit wel zeggen van de Eerste Wereldoorlog. Hoe dit ook zij: er loopt een duidelijke constante door Russells politieke geschriften, bij alle variaties en onderdelen. De grote lijn is die van vrede en vrijheid. De varianten worden gevormd door de verschillende situaties waarmee hij werd geconfronteerd. Zou het juist zijn de Engelse analytische filosofie te zien als een vlucht voor de concrete maatschappelijke realiteit, dan heeft Russell in ieder geval niet meegedaan aan deze vlucht. Eerder heeft hij, evenals Popper, de taalanalyse gebruikt om politieke misleiding te ontmaskeren en derhalve gehanteerd als instrument tot politieke zuivering.

Het eindresultaat van dit artikel is merkwaardig: eigenlijk is niemand ten gevolge van de oorlog op oorspronkelijke politieke en filosofische gedachten gekomen. De een vluchtte in de restauratie, de ander wees haar af omdat hij voor de oorlog al streefde naar een andere maatschappij. Aan het slot als troost een herinnering aan Pierre Teilhard de Chardin (1881—1955), die evenmin zijn ideeën dankte aan de oorlog, maar er voortdurend op wees dat een overwinning van het verschijnsel oorlog mogelijk was, op voorwaarde dat men wilde leren van de oorlogen in verleden en heden. Maar welke troost blijft er over als blijkt dat alleen zij van de oorlog leren die er van tevoren reeds een afkeer van hadden? Alleen deze gedachte van Teilhard: het gaat heel langzaam met het leren van de mensheid, maar het tempo wordt sneller. Daarom is er hoop als de mensheid wordt geconfronteerd met de keus tussen ondergaan en verder gaan.